الصورة الرمزية

في الشعر العربي الحديث

شعر خليفة التليسي نموذجًا



نجاة عمار الهمالي

مجلس الثقافة العام

الصـورة الرمزية في الشعـر العربـي الحديث
شعر خليفة التليسي نموذجاً

إصدارات

مجلس الثقافة العام

الإشراف العام

أ . د . سليمان صالح الغويل

لجنة الإعداد والإشراف

ناصر الدعيسي

علي الفلاح

هليل البيجو

جابر نور سلطان

محمد عبدالله الترهوني

سالم أحمد الأوجلي

الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث

شعر خليفة التليسي نموذجًا

نجاة عمار الهمالي

الناشر
مجلس الثقافة العام

اســــم الكــــتاب	الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث شعر خليفة التليسي نموذجاً
اســــم المؤلـــف	نجاة عمار الهمالي
ســـنة النـــشر	2008م
رقــــم الإيـــداع	69 / 2008م (دار الكتب الوطنية)
الترقـــيم الدولـــي	978 - 9959 - 38 - 800 - 1
تــصميم الغـــلاف	علي العباني
لـــوحة الغـــلاف	محمود الحداد
التنفـــيذ الفنـــي	دار قـــباء الحديثة - القاهرة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فـرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فـرع بنغـازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 - 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 - ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005@Yahoo.ca

الإهـــداء

إلى والـدي الحبيـــب

عمار حسن الهمالي

أسطـورة الحـب والعطاء..

أهدي جهدي المتواضع الذي

واكب نموه منذ البذرة الأولى.

ابنتك المحبة :

نجاة عمار الهمالي

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

رَبِّ ٱشْرَحْ لِى صَدْرِى ﴿٢٥﴾ وَيَسِّرْ لِىٓ أَمْرِى ﴿٢٦﴾ وَٱحْلُلْ
عُقْدَةً مِّن لِّسَانِى ﴿٢٧﴾ يَفْقَهُوا۟ قَوْلِى ﴿٢٨﴾

صَدَقَ اللّٰهُ العظيم

المقدمة

إن افتقارَ المكتباتِ العربيةِ عامةً والليبية خاصة إلى دراساتٍ فى الأدبِ الليبـــى وروادِه الذين أسهموا فى انتعاشِ الحركة الأدبيةِ بليبيا وخلاصِها من ركــودِها الذى صاحبَها طويلاً [1]، كان الدافعَ الأولَ لاختيارِ الأدبِ الليبى مجـــالَ بحثى الذى أتناول فيه بالتحليل شعرَ علمٍ من أعلامِه، أعنى الشاعرَ خليفة محمد التليسى (1930)[2]، وقد عنونته «الصورة الرمزية فى شعر خليفة محمد التليسى» وكان لابد للباحثة فى هذا العصر الذى تفتحت فيه آفاقُ المعرفة من نفضِ الغبارِ والتراكماتِ عن هذا الأدبِ وروادِه، لذلك كانت هذه الدراســـة منصرفة إلى قصائدِه باعتبارِه أحدَ روادِ النهضة فى ليبيا، وتسليطِ الــضوءِ على جانبٍ مهم من شعريته التى لم تحظَ بدراساتٍ جامعية معمقة، فظلــت مجهــولةً لدى الكثيرين، وقد تناول الباحثون قصائدَ التليسى بالبحثِ والدراســـة فـــى مقـــالاتٍ نشِرت فى الصحف والمجلات، ولكن لم تتعد تلك الدراســـاتُ طابعها التعريفى بالتليسى الناقد والمترجم والمؤرخ، وإذا اقتربتْ تلــك الدراســـاتُ من شعره فإنها لم تقترب من جانبى الصورة والرمز فيه، فبقيت عناصرُ الشعرية فى قصائدِه غامضة نسبيا، إذا استثنينا منها دراسةَ (مـــصطفى جحـــيدر) المعـــنونة «خليفة التليسى ناقداً وأديباً» التي اكتفت

---

(1) لا يفوتـــنا أن نذكـــر أن هناك دراسات موضوعية جادة قد صدرت فى السنوات الأخيرة وأن عدداً من الباحثين الليبيين قد وجهوا اهتمامهم لدراسة الأدب الليبى منهم على سبيل المثال: علـــى مـــصطفى المـــصراتى " ديـــوان مصطفى بن زكرى "، خليفة التليسى " رحلة عبر الكلمـــات"، الدكتور الصيد أبو ديب " الكلاسيكية فى الأدب الليبى "، الدكتور محمد مسعود جبـــران " البارونى آثاره "، بشير الهاشمى " دراسات فى الأدب الحديث " .. وغيرهم، ولا نغفـــل الباحثين العرب الذين اهتموا بدراسة الحركة الأدبية الحديثة والمعاصرة منهم: محمد الـــصادق عفيفـــى " الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى "، محمد عبد المنعم خفاجى " قصة الأدب فى ليبيا العربية "، محمد طه الحاجرى " الحياة الأدبية فى ليبيا " وغيرهم.

(2) أنظـــر مجلـــة الفصول الأربعة العدد 66، 67، 68 – 1992، وقاسم. محمود. خليفة التليسى الإبداع والمعرفة، وجحيدر. مصطفى. خليفة التليسى ناقداً وأديباً.

بعرضِ قصائدِه مرفقة بشرحٍ عامٍ لها دون التوقفِ عندها وتحليلِها، وكتاب (محمـــود قاســـم) «خليفة التليسى الإبداع والمعرفة» الذى تناول فيه خليفة التليسى الناقد، والمترجم، والشاعر، دون الغوص فيما تحمله تجربته الشعرية مـــن معان وصور إبداعية ورمزية، والبحث إذ يحاولُ الخوض فى الرمزية مـــن خـــلال الصورة الشعرية فى قصائد التليسى، إنما يخوض فيما هو من صميم الأدب العربى، وليس كما هو شائع أن الرمزية مذهبٌ غربى مستحدَثٌ ودخـــيلٌ على الأدب العربى «فإذا رددنا كلا الرمزيتين الغربية والعربية إلى منابـــتهما، تبين لنا أنهما صدرتا عن نبع طبيعي واحد هو عدول الإنسان عن التـــصريح إلـــى التلمـــيح والتلويح وتلك طبيعة فى كل بيان... فكل عبارات العـــرب التى أغنى بها علماء البلاغة باب المجاز والاستعارة والكناية داخلة فـــى بـــاب (الرمـــز الصرف)(*)..»، لذلك تطمح هذه الدراسة «الصورة الرمـــزية » فـــى شـــعر خلـــيفة التليسى إلى المقاربة الداخلية لشعر التليسى والـــتماس معها من خلال تحليل النص الشعرى تحليلاً فنياً، وبتتبع العلاقات الداخلـــية للصورالـــشعرية الرمزية، التى تحتويها قصائدهُ، ليكون هذا البحثُ مكملاً للبحوث والدراسات السابقة.

وقد بُنيت خطة البحث فى هذه الدراسة على النحو التالى:

- **المقدمة:** وقد مرت بنا ديباجتها.
- **التمهـــيد:** محاولة لرصدِ مكوناتِ تجربةِ التليسى الشعرية من خلال تتبع نشأته وما رافقها من العوامل والمؤثرات.
- **الفـــصل الأول "صـــور المـــرأة":** يلمس هذا الفصل شغفَ قصائدِ التليسى بالمـــرأة فتـــصورَها مـــن زوايـــا متعددة فهى المحور الذى تدور حولَه

(*) المحاســـنى. زكـــى: شعر الحرب فى أدب العرب فى العصر ين الأموى والعباسى إلى عهد سيف الدولة: دار المعارف بمصر 1961. 230 ومابعدها.

المواضـــيعُ الشعرية حتى بدت رمزاً للحياة والطبيعة بتقلباتها والبؤرة التى تتجمع الرموزَ من خلالها.

- **الفصل الثانى "صور الشاعر"**: يقترب البحث من صور الشاعر المتناثرة فى القصائد فيلتقطها من خلال الحوار القائم مع الحياة فيها، فنلمس تلك الـصور فى السياق الشعرى وهى ترتدى غلالة شفيفة من الرموز التى تغلف الأبياتِ الشعرية بضبابيةٍ تضفي عليها بعداً إيحائياً للشموخ والإباء والأصـــالة فتبـــرز صورة الرجل العربى بكل موروثِه الأخلاقى الفريد باعتزازِه بنفسِه وكبريائِه وعنفوانِه وسطوتِه.

- **الفـــصل الثالث "صور الزمان والمكان"**: يبرز ما للزمان من أثر واضح فى شعر التليسى الذى ينضح بذكرياتِ الماضى المتمثلة فى الشباب وربيعِ الحياة، كما يحمل الحاضرَ الماثلَ أمامه بكل جبروتِه يُملى ما يريدهُ ولا يستطيع الاعتـــراضَ علـــيه، فهـــو الواقعُ المعيش، والزمان أيضاً هو المستقبل المجهول المنتظر، لذلك فالخوف من المستقبل حيث تختلط الرؤى وتغيم الآفاقُ اللامحدودة.

أمـــا المكان فيتمثل فيما تعكسه الصورُ الشعرية من ظلال إيحائية على مفـــرداتِ المكانِ «المدينة، البحر، الصحراء» حيث تلتقى هذه الرموز الثلاثة عبر الأفقِ المجهول كرمزٍ من رموزِ الحضارة والأصالة.

- **الفـــصل الرابع "الواقع والتوقع"**: يعرض هذا الفصل الشكوى والحلم فى شعر التليسى فيصور مدى الألم المسكون بداخله، إذ نسمع الشكوى ترتفع بـــين الأبـــياتِ مـــن خـــلالِ الصورِ الشعرية، فالحنينُ أبداً إلى الماضى والشكوى من الحاضرِ والمستقبلِ المجهول، وشعرُ التليسى معنىّ بالحلم، فكـــأن القـــصائدَ أحـــلامُ يقظة أو أحلامُ حقيقة، فهو لا يترك أحلامَه بل يزرعُها بين كلماتِه وصورِه فمن خلالِ الحلمِ يستمرُ الأملُ ومن خلالِهما تكون المواجهة للحياةِ وقسوتِها.

- **الفصل الخامس "جماليات الصورة الرمزية":** يرصد هذا الفصلُ جمالياتِ الــصورة الرمــزية فى شعرِ التليسى، كوسيلةٍ لبناءِ النصِ الشعرى فى إطـــارِ التجــسيدِ، والتجسيمِ، والتراسلِ، والتناص، المتمثلة فى التشبيهات اللماحة، والمجازات المرموقة.
- **الخاتمـــة:** وتتوفر على ملخص واف للبحث، فضلاً عن التوصلات التى وفق البحث إليها.
- **مــنهج الــبحث:** يعتمد البحثُ على المنهج الفنى الذى يعتمد النصَ غايةً ووسيلةً بغيةُ الكشفَ عن تقنياتِ القصيدة عند هذا الشاعر.

أما اعتماد البحث الأساس فكان على ما يلى:

أ- المصادر:-

1- ديوان خليفة محمد التليسى :

وهو ديوان الشاعر الوحيد والذى سوف نشير إليه فى البحث بلفظة «الديوان» ووسيلة البَحثِ الأولى الذى تقوم عليه هذه الدراسة، وقد صَدر الديــوان فى العام (1989) بعد أن نُشرتْ بعض قصائدِه فى الصحف والمجــلات مثل «مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية»، وسيتم الاقتصار فى هذا البحث على الديوان المطبوع بالرغم من توافر قصائدْ أخرى تحصلنا علـــيها من الشاعر غير مثبتة فى الديوان، ويتضمن 58 قصيدة جُلُّها من الــشعر العمــودى علـــى أوزان «الفراهيدى» وتتخللها أربع قصائد من الــشعر الحر، وعدا قصيدة ليبيا فكل قصائده نجدها مراوحة بين الوطن والطبــيعة والمــرأة، حيث يمتزج فيها حبه لوطنه بحبه للطبيعة والمرأة رمز الحياة.

2- مؤلفات التليسى :

1- الـــشابى وجبـــران وهـــو أول كتب التليسى على الإطلاق 1957 [3] والأصـــل فـــيه محاضـــرة ألقاها سنة 1950 في موسم المحاضرات بمدرســـة المعلمـــين في قاعة المدرسة الثانوية القديمة، وقد عقد فيه التليـــسي مقارنـــة بين أدبِ الشابي وأدبِ جبران مبيناً أوجه التشابه والمؤثـــرات التي تأثر بها الشابي من المدرسة المهجرية عامة وأدب جبران بخاصة.

2- رفيق شاعر الوطن 1965 يحمل هذا الكتابُ بين دفتيه دراسة تحليلية نقدية لـــشعر الـــشاعرِ الليبى أحمد رفيق المهدوي، لشعره والحقبة الزمنية التى أثرت فيه.

3- رحلـــة عبـــر الكلمات (1974) جمع التليسي في هذا الكتاب بعض مقالاتـــه الأدبية والنقدية التي نشرها في مختلف الصحف والمجلات الليبية غير مذيلة بتواريخ النشر.

4- كراسات أدبية (1975) سجل فيه التليسي دراسات عن بعض أدباء الغرب ممن تأثر بهم تأثراً كبيراً في تكوينه الثقافي.

5- من روائع الشعر العربي (1983): اختار التليسي في هذه المجموعة الشعرية أجمل قصائد الشعر العربي قديمه وحديثه (بحسب ذوقه) وهو بمثابة دعوة منه للربط بين القديم والحديث واكتشاف التراث من الداخل[4].

(3) انظر: دليل المؤلفين العرب الليبيين، لجنة من المؤلفين، دار الكتب، ليبيا، 1397- 1977، 127. ومجلة الفصول الأربعة العدد 66، 67، 68، 1992، ومجلة الأسبوع الأدبى "ملحق شهرى العدد الثامن 1990"، ومجلة الثقافة العربية حوار مع التليسى. محمد حسنين أبو نار، عدد 3. 1984.

(4) للتعرف على مؤلفات التليسى يمكن الاستعانة بالكتب والمجلات التى اهتمت بتوثيقها منها : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين مج2، مؤسسة جائزة البابطين 1995، 254، مجلة الفصول الأربعة مصدر سابق.

=

ب- فضلاً عن المراجع التي كانت رافداً مهما لهذه الدراسة ومنارة تنير السبيل للبحث: فكانت دراسةُ الصيد أبو ديب « الكلاسيكية فى الشعر الليبى الحديث » خيرَ مُعين للبحث فى التعرف على الأدب الليبى وبداياته والمؤثرات السلبية التى كانت سبباً فى تأخره والمؤثرات الإيجابية التى كانت سبباً فى نهوضه ومن ثم التعرف على الحقبة الزمنية التى أثرت فى شعر التليسى، وكتاب مصطفى ناصف « الصورة الأدبية » الذى احتفى فيه المؤلفُ بدراسة الصورة الأدبية فى ظل ترجمته لآراء النقاد الغربيين، كما أفرد فيه فصلاً عن الرمز وعلاقته بالصورة، وركز فى دراستِه للصورة على الاستعارة مع إهماله شأن الكناية، وناقش مفهومَ التشبيه عند القدامى من البلاغيين العرب، أما كتاب عبد الإله الصائغ «الصورة الفنية معياراً نقدياً» فقد انصرف فيه المؤلف للجمع بين النظرية والتطبيق لدراسة الصورة الفنية من جميع جوانبها متخذاً إياها معياراً للنقد مطبقاً له على شعر الأعشى بعد تحديده لمفهوم الصورة الفنية وطرحه جهود القدامى والمحدثين فى دراستها، وركز درويش الجندى جهده فى كتابه «الرمزية فى الأدب العربى» على مظاهر الرمزية فى الأدب العربى شعره ونثره قديمه وحديثه مستخدماً فى دراسته المفهوم الغربى والعربى للرمزية مطبقاً لهما على الأدب العربى منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث؛ أما كتاب محمد فتوح أحمد «الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر» فهو أكثر شمولاً ووضوحاً فى دراسته للرمز منطلقاً فى تلك الدراسة النظرية بتعقب نشأة الرمزية وتطورها فى الشعر الغربى كمذهب وفى الشعر العربى المعاصر، والخصائص الفنية للرمز والصورة الرمزية، وطبق تلك الدراسة على النماذجِ الرمزية فى الشعر

=

مجلة الأسبوع الأدبى المصدر السابق.

مجلة الثقافة العربية المصدر السابق.

العربى المعاصر؛ لقد ساعدت تلك المصادر والمراجع البحثَ بإمداده بالمادة اللازمــة لإثراء الدراسة.. فضلاً عن الكتب التى أشرنا إلى بعضها فى ثنايا البحثَ وأدرجناها فى مسرد المصادر والمراجع.

5- وقــد اعتورت البحث بعض المشاكل والصعاب أهمها قلة المصادر التى تبحث فى شعرية التليسى وعدم توفر الدراسات المعمقة التى تدرس شعره وتغــوص فى أعماقه [5] عدا الدراسات آنفة الذكر .. كذلك النقص الشديد لكتب المصطلحات وتراجم الأعلام وبعض المراجع التى تخدم البحث وتثرى الدراسة، فجهــد البحث كان موزعاً بين ثلاثة أطر: تقصى الفترة الزمنية التى أثّرت فى شــعر التليــسى من مرحلة النهضة حتى ظهور شعريته المتمثلة فى ديوانه، ثم معالجــة الصورة فى الأدب العربى «قديمه وحديثه» وكنهها فى الأدب الغربى، فضلاً عن دراسة الرمز وما يتعلق به من الرجوع إلى كتب الأسطورة والتراث والتــصوف ومــا فيه من تداخلات كون نظرة الأدب العربى للرمز غيرها فى الأدب الغربى، تطلب الرجوع إلى مراجع عدة للمواءمة بين المفهومين وتلمس الطريق لإنجاز هذا البحث، ولم تكن الصعوبة فى الدراسة بحد ذاتها بقدر ما هى فى عدم توفر تلك المراجع التى يقف عليها البحث، مما أهدر زمن الدراسة فى الــبحث والتنقــيب.. غير أن المتعة العلمية التى يستشعرها الدارس واستكشافه ميادين عدة تتعلق بالبحث تهون بها الصعاب، كما يغتفر فى سبيل البحث العلمى والوصول إلى المبتغى والمرام الجهد والتعب.

---

(5) نستثنى من ذلك بعض المقالات التى أشارت إلى الديوان دون الغوص فيما يحمله، منها: مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية العدد 728. 1990.

وفاضل. جهاد. ديوان خليفة التليسى. مجلة الحوادث، العدد 1334، 1990

وغلاب. عبد الكريم. ليبيا الشاعرة، جريدة العلم 1992.

والجابــرى محمد صالح، التليسى من الإبداع إلى الإمتاع. مجلة الفصول الأربعة، عدد 66، 67، 68، 1992 .

والجابرى .محمد صالح، مقدمة ديوان خليفة محمد التليسى.

التمهيد

أ - الحياة الأدبية في ليبيا

إن المــتأمل لحالــة الضعف والهزال التى آلت إليها ليبيا وهى ولاية عثمانــية، يتبــين مــدى الظلم الذي حاق بالمجتمع الليبى من جراء السيطرة التــركية، فقــد خيم عليها جو من الركود والخمول في جوانب الحياة كافة - شــأن بقــية الوطن العربى - وذلك لالتفات الولاة العثمانيين إلى جمع المال وإهمالهم شأن الرعية، فانتشر البؤس والشقاء، واستشرت الأوبئة وعم الجهل[1] فتخلفت البلاد عن مسيرة الحياة الحديثة[2] «إذ كانت أمة منحطة عن جارتيها مــصر وتــونس في المعارف والعمران، خالية من أغلب دواعي التقدم»[3] فالثقافة تزدهر في عهود الازدهار القومي، وتموت في عهود الموت والدمار[4] وقــد انعكست صورة الحالة السياسية، والاقتصادية، والثقافية - التي سادت القرن التاسع عشر - على الأدب العربي سلباً، وبخاصة الشعر فهو « وثيق الــصلة بالحــياة يتحــرك بحركتها، ويسكن بسكونها، ويصور أدق تفاصيل الشعور الإنساني اتجاه أحداثها وتجاربها[5] وكان تردى الأدب في ليبيا نتيجة حتمــية لمعطــيات الحياة التعليمية المتأخرة، فقد أهمل التعليم، وتضاءل عدد

---

(1) انظــر عفيفى. محمد الصادق : الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبى ، دار الكشاف، بيروت، القاهرة، بغداد ط (1) 1969 ص33.

(2) ينظــر الحاجــرى. محمد طه: دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربى، دار النهضة، بيروت، ط(1) 1983 ص269.

والتليــسى محمد خليفة: حكاية مدينة، الدار العربية للكتاب طرابلس . ليبيا ط2، 1985 ص135، ص153.

(3) جبران. محمد مسعود : سليمان البارونى آثاره، الدار العربية للكتاب، 1991 ص288.

(4) علــوش. ناجى: من قضايا التجديد والإلتزام في الأدب العربى الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1978، ص11.

(5) بلــبع. عــبد الحكيم : الشعر العربى وحركة النمو التاريخى، مجلة الثقافة العربية، العدد 7. 1974.

المـــدارس ودورهـــا، والضئيل المتبقى منها كان معنيا بتدريس اللغة التركية تبعاً لسياسة التتريك التى انتهجتها تركيا [6] فلم تعر المدارس عهد ذاك اللغة العـــربية عناية كافية [7] فضلاً عن الإهمال الشديد للعلوم التى تسهم في تفتح الفكـــر البـــشرى، يقول الحشائشى[*] : «أما العلوم والمعارف العصرية فلا توجد عندهم ... إن أغلب سكان القطر لا يعرفون القراءة والكتابة إلا بعض أهـــل المـــدن والقرى» [8] وعلى ذلك لم يجد الأدب في هذا الوسط المتدهور مكانـــاً خـــصباً يزهر فيه، ولولا إضاءات خافتة وأنوار تشع هنا وهناك من المساجد والمعاهد والزوايا الدينية [9] التى أخذت على عاتقها نشر الدين الذي كان « الوسيلة الوحيدة لنشر التعليم »[10] لقضى على اللغة العربية وعلومها فكـــان بعـــض الأهالى يقبل على تعليم الأبناء مبادئ القراءة والكتابة وحفظ القـــرآن الكـــريم بالكتاتيب التى تفضى إلى الزوايا [11] أو المدارس القرآنية، ومـــن يـــرغب فـــي الاســـتزادة ينضم إلى حلقات الشيوخ وعلماء الدين في

---

(6) انظر الدجانى. أحمد صدقى : ليبيا قبل الاحتلال ط (1) د . ت 436.

(7) جبران محمد مسعود: أحمد الفقيه حسن حياته وأدبه، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس 1976 ص 26.

(*) محمـــد بن عثمان الحشائشى التونسى: رحالة تونسى قدم إلى ليبيا سنة 1895 و سجل مارأى فيها وقتذاك في كتابه «جلاء الكرب عن طرابلس الغرب» تحقيق على مصطفى المصراتى.

(8) الحشائشى: 210.

(9) انظر المصراتى. على مصطفى: ديوان مصطفى بن زكرى، دار الفكر طرابلس 1972 ص 8.

(10) العقاد . صلاح: ليبيا المعاصرة ص 6.

(11) الحاجرى: محمد طه ص 329 وأبو ديب الصيد. الكلاسيكية في الشعر الليبى ص 19.

- الزوايا جمع زاوية وهى أماكن تدرس فيها العلوم الدينية كالتفسير والحديث والفقه والشريعة والأدب واللغـــة ومـــنها انطلقـــت الحركات الإصلاحية في البلاد، كزاوية الشيخ عبدالسلام الأسمر بزليطن، وزاوية الجغبوب في الشق الشرقى من ليبيا، وزاوية اولاد يربوع بالزاوية الغربية، وزاوية جنزور غرب طرابلس، والزوايا السنوسية.

ويلـــتحق بالمـــدارس القـــرآنية من يريد حفظ القرآن الكريم كمدرسة عثمان باشا الساقزلى بالمديـــنة القديمة بطرابلس، ومدرسة أحمد باشا، ... إلخ أما خريجو المعاهد الدينية فيلتحقون بالإطارات الدينية من إمامة وتدريس وقضاء أو بالإطارات الإدارية.

المساجد والمعاهد داخل الوطن أو يرحل إلى الأزهر بمصر أو جامع الزيتونة بتونس [12] وقد كون هؤلاء الدارسون النواة الأولى التى انبتت النهضة في بلادنا [13] فاستطاع الأدب أن يجد لنفسه مكانا بين العلوم المختلفة في تلك الأجواء الدينية، فالمتعلمون يتناولونه في مجالسهم ومسامراتهم، ويتبادلون المعارف الأدبية وتجود قرائحهم بالشعر [14] معينهم في ذلك ماوعته ذاكرتهم من شعر ما قبل الإسلام والمعلقات وحفظ أبيات شواهد النحو مع الإقبال على كتب البلاغة القديمة، وبعض الكتب الأدبية كالأغاني والأمالى والبيان والتبيين والحيوان، ولم يكن حظ الشعر الأندلسى أقل شأناً من حظوظ الشعر العربى في أزمنته المختلفة وأمكنته المتعددة [15]؛ اهتم الشعراء في مجالسهم تلك بالمطارحات الشعرية [16] والنسج على منوال الشعراء العرب، فجاء شعرهم خالياً من حرارة التجربة ودفء الكلمة، تقليديا بعيدا عن الإبداع والابتكار، تكثر فيه الصنعة والعناية المبالغة بالشكل والتهوين من شأن المضمون، وكثرت الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس، ومضى الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها [17] وكانت مواضيعهم في أغلبها تتجه للمدائح السلطانية، وشعر المناسبات، وشكوى الزمان والرثاء والشعر

---

(12) انظر الحاجرى. محمد طه: دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربى 329.

(13) انظر عفيفى محمد الصادق 120 - 136 وينظر الحاجرى المصدر السابق 388 وجبران محمد مسعود، محمد كامل بن مصطفى وأثره في الحياة الفكرية 106.

(14) انظر الحاجرى المصدر السابق 302 والدجانى ليبيا قبل الاحتلال 285 وابو ديب الصيد محمد: الكلاسيكية في الشعر الليبى الحديث 191.

(15) انظر منصور عز الدين: نظرات في شعر مصطفى بن زكرى 11 وينظر الدجانى 285.

(16) جبران ، محمد مسعود: أحمد الفقيه 29.

(17) مندور. محمد: الشعر المصرى بعد شوقى. نهضة مصر للطباعة. الفجالة القاهرة د . ت، د، ط ص3.

الصوفى[18] ولم يستطع الشعراء اختراق جدار التقليد، بالرغم من تلك الومضات التى تعلن عن بوادر يقظة أدبية، فظل الشعر مقيداً بسبب من عوامل كثيرة تداخلت وتشابكت مكونة سداً أمام انطلاقة الأدب والشعر خاصة فقد وضع العهد العثمانى بصماته الخانقة عليه، حيث أربكته الصنعة وأنهكه التقليد، وأدمته أغلال المجتمع الذي قيد الأديب وحجر على فكره [19] فتهيب الشاعر الليبى من نشر شعره خوفاً من النقد والتجريح [20] ومرجع هذا للعقيدة من ناحية، ومناخ الاستيعاب الفكرى من ناحية، وعمق الإحساس الدينى ذى الطابع المحافظ [21] فجاء شعرهم صدى لدراساتهم الصوفية [22] كما في شعر أحمد البهلول (ت 1701) ومصطفى بن زكرى (ت 1918) [23] وهذه بعض أبياته الشعرية نوردها لتوضيح منحى الشعراء آنذاك:

ليت شعرى من يقرض الله قرضاً	حسناً كيف أجره والجزاء
ذلك الجود والسخاء وقد فاز	به من عبادك السمحاء
قلما يرزق اللبيب فهل عيب	من رزقه عليه الذكاء [24]

(18) انظر المصراتي. على مصطفى: ديوان مصطفى بن زكرى:19 والدجانى. أحمد صدقى: 285 ومابعدها.

(19) انظر التليسى. محمد خليفة: الحصاد الأول .132 وينظر جبران. محمد مسعود. البارونى أثاره 670.

(20) خفاجى. محمد عبدالمنعم 339 وينظر الصيد أبو ديب: أحمد قنابة شاعر من ليبيا 9.

(21) المصراتى. على مصطفى: ديوان بن زكرى 19.

(22) وينظر عباس. عبدالجواد: قراءات في الحب الفصول الأربعة العدد 64 ، 65. 1993. 179 ومابعدها.

(23) أحمد البهلول الطرابلسى شاعر صوفى نشأ نشأة دينية وحضر إلى مصر في طلب العلم تصوف أواخر حياته 1701م.

مصطفى إبراهيم بن زكرى (1853- 1918) شاعر ليبى وصاحب أول ديوان شعرى مطبوع في ليبيا.

(24) ديوان بن زكرى: 151 ومايليها.

أيقظـــت الحـــركات الإصلاحية التى قام بها بعض المصلحين الدينيين الجمهـــور مـــن إغفاءاته بالدعوة إلى العودة إلى الأصول الإسلامية [25] وقد أسهم في النهوض بأعباء هذه الدعوة طلبة العلم العائدون من الحلقات العلمية في الأزهر بمصر، والزيتونة بتونس، والقرويين بالمغرب، حيث يحملون بين جـــوانحهم الحب لوطنهم، والأمل في النهوض به واللحاق بركب التطور [26] فضلاً عن ظهور الصحف التى اهتمت بنشر النتاج الأدبى والشعرى فيها فهو «يـــصور لـــنا وجـــدان الأمـــة وألوان حياتها ويرسم لنا الملامح الشخصية لأفـــذاذها[27] فـــدب النـــشاط في أوصال الأدب، وكونت النوادى والجمعيات الثقافية التى كان لها دور بارز في إثراء الروح الأدبية في البلاد [28] تجاوب الشعراء الليبيون مع أصداء النهضة الأدبية في الوطن العربى عن طريق ما تناقلـــته الـــصحف آنـــذاك والمهاجرون العائدون إلى أرض الوطن، فشغلوا بحـــركة الـــتجديد وبـــث الحياة في الشعر فاختلفت الموضوعات، والأساليب وجـــرت محـــاولات لـــربط الشعر بجذوره من الشعر القديم والاغتراف من صـــوره وفـــصاحته وأخيلته [29] تأثراً بمدرسة البعث والإحياء التى أعادت

---

(25) انظـــر جبـــران . محمد مسعود : محمد كامل بن مصطفى . 46 وينظر الحاجرى المصدر السابق 330.
الحـــركات الإصلاحية في ليبيا مثل الحركة السنوسية في الشرق الليبى (نسبة إلى مؤسسها محمـــد على السنوسى) والكاملية في طرابلس نسبة لمؤسسها محمد كامل بن مصطفى وهذه الحركات جاءت على غرار حركة الأفغانى ومحمد عبده.

(26) انظر الحاجرى المصدر السابق 388.
تأســـست أول صـــحفية عام 1866: وهى صحيفة (طرابلس الغرب) وقد انشئت في عهد السلطان عبدالعزيز العثمانى وكانت تصدر باللغتين العربية والتركية.

(27) الملائكة . نازك قضايا الشعر المعاصر 345 .

(28) انظر أبو ديب . الصيد: الكلاسيكية في الشعر الليبى 202. وعفيفى محمد الصادق 132.
الـــنوادى مـــثل «النادى الادبى» بطرابلس أسسه أحمد الفقيه حسن، والجمعيات مثل جمعية الاتحاد والترقى 1908.

(29) الدجانى . أحمد صدقى مصدر سابق 289.

=

النبض للتراث في نفوس الناس[30] فاعتنوا «بالصورة والأسلوب على أنماط ما حفظوه وما تناقلته الدواوين للمتنبى وابن هانى وابن زريق » [31] أينعت شجرة الأدب في ليبيا إذ ذاك بدواوين ثلاثة قد طبعت بمصر وهى ديوان الشاعر مصطفى بن زكرى (1892) ثم ديوان عبد الله البارونى (1897) ويعقبه بفترة ديوان ابنه سليمان البارونى (1908) [32] كان ذلك إيذاناً ببواكير نهضة أدبية تبزغ شمسها في ليبيا مع غروب النصف الثانى من القرن التاسع عشر وأفول العهد العثمانى الثانى حيث يؤرخ لإشراقة الأدب الليبى في الفترة (1835 - 1911)[33] ولكن ما إن بدأت بوادر النهضة في ليبيا تعلن عن نفسها، ويعرف الأدب الليبى طريقه في موكب التطور، حتى غشيه ظلام الاستعمار الإيطالى سنة 1911 ووقف حجر عثرة في وجه التقدم[34] ضارباً حصاراً ثقافياً حول الشعب الليبى - المتطلع إلى الثقافات السائدة آنذاك، ليسهل قياده فتحول الشعب عن الأدب نحو الجهاد والكفاح ضد عدو

=

مدرسة البعث والإحياء ظهرت بمصر تدعو إلى النهوض بالأدب العربى، بالعودة للتراث العربى الأصيل والنهل منه.

(30) انظر السعافين ، إبراهيم: مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس ط1981.
وانظر اسماعيل عز الدين: الشعر العربى المعاصر دار الثقافة بيروت لبنان .د .ت. 23

(31) المصراتى، على مصطفى ، ديوان بن زكرى 18.

(32) انظر أبو ديب الصيد محمد : حول الشعر الليبى ودواوينه. مجلة كلية الدعوة الإسلامية . عدد12. 1995.

(33) ينظر أبو ديب: الصيد محمد: الكلاسيكية في الشعر الليبى ومجلة الكاتب العربى عن بدايات الأدب الليبى العدد 32،31.
- يقول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى في كتابه قصة الأدب في ليبيا : « إن الأدب الليبى الحديث لم يبدأ من عام 1842 إلا جذوره النامية أما بدؤه الحقيقى فكان عام 1911. »

(34) قداح. نعيم: صور من تاريخ الثقافة والاستعمار في إفريقيا. مجلة المعرفة السنة (2) عدد5. 1963.

الأمة الذي جاء ليسلب بلادهم وحرياتهم [35] ضعف النتاج الأدبى لهذه الفترة لأن الإبداع «ينتعش بالحرية ويخبو بالكبت ويعز في زمن القهر»[36] فانشغل الليبيون – ومنهم الشعراء – بقضية بلادهم فهم «يرون أن من لم ينخرط في سلك هاته الحرب التى صارت فرض عين على جميعهم حيث غزا العدو بلادهم فإنه ليس بمسلم كامل كذا»[37] تأخر نتيجة لذلك الشعر الفصيح وتراجع القهقرى ليظهر الشعر الشعبى «الملحون» الذي مجّد القيم البدوية، وحمل راية التعبير عن ذات الإنسان الليبى، فتتبع كفاحه في جميع أطواره، لم يغفل حادثة مهما صغرت وقل تأثيرها [38] لقد ألحق الضرر بالبلاد من جراء الغزو الإيطالى لليبيا، ومن الفوضى التى سادت أثناء ذلك [39] في محاولته لدمج البلاد في إيطاليا، وتذويبها ثقافياً لتكون امتداداً حقيقياً لها [40] فأهملت شأن التعليم ليظل الشعب منحطاً، يحيط به الجهل لذا فقد انتكس الأدب تبعا لذلك، وخمد أواره فعدّت هذه الفترة فترة ركود تام [41] مما باعد بينها وبين مواكبة ركب التطور؛ لم يمض وقت طويل حتى استعاد الشعب حريته بعد الحرب العالمية الثانية بخروج إيطاليا سنة 1943 فقد شهدت البلاد نوعاً من الهدوء والاستقرار في عهد الإدارة البريطانية إذ تعد هذه الفترة القصيرة من تاريخ ليبيا (1943– 1949) من أنشط الفترات السياسية وأزهرها فقد ترتب على النشاط السياسى في عهد الإدارة البريطانية نتائج

---

(35) انظر عفيفى . محمد الصادق: 199 وماليليها وينظر الخرم على: اضاءات حول الشاعر حسن السوسى مجلة الفصول الأربعة عدد 64، 65، 1993.

(36) جمعة ، حسين: قضايا الابداع الفنى، دار الآداب ، بيروت ، ط 1983 ، 18.

(37) الحشاشى، محمد بن عثمان : جلاء الكرب عن طرابلس الغرب 218.

(38) القشاط . سعيد : الشعر الشعبى 39 وانظر الكدى. عمر: الزهور البرية ، مجلة الفصول الأربعة 1993.

(39) انظر ديبوا، جان: الاستعمار الايطالى في ليبيا تر هاشم حيدر 68.

(40) انظر خفاجي محمد عبدالمنعم : قصة الأدب في ليبيا 339.

(41) انظر ابو ديب. الصيد محمد : أحمد قنابة شاعر من ليبيا.

ثقافية وفكرية وأدبية فكانت الصحافة الليبية والحركة الأدبية والشعرية تواكب نـــشاطها الـــسياسي الكبير مواكبة تامة، بل وتغذيه وتبعث فيه طاقات هائلة وانعكست كل تلك الأحداث في شعر شعراء المدرسة الكلاسيكية [42] وتوجت هـــذه الفتـــرة الخـــصبة بإعلان الاستقلال (1952) فتهيأ للشعراء الاتصال بالـــثقافات فـــي العالم العربى عن طريق المهاجرين، والمنفيين العائدين إلى الـــوطن بعـــد الاستقلال يحملون بين أيديهم بذور النهضة في أشعارهم التى تفـــيض بالحب والحنين للوطن [43] كشعر سليمان البارونى (1940) وشعر أحمد رفيق المهدوى 1961 وغيره[44].

انتعش الأدب في ليبيا بعد جموده، وأخذت اللغة العربية تقوى وتنفض عـــنها مالحقهـــا فـــي عصر الانحطاط [45] وبدأت أضواء الاتجاهات الأدبية الحديثة تخطف الأبصار وتجذب نحوها مجيء التجديد، وامتدت الجسور مع المشرق العربى لتكون ليبيا صدى لما يجرى هناك [46] تنفس الشعر بانتعاش الأدب، وتـــشرب نسائم النهضة العربية، وانطلق في خضم الحياة وقد تفتحت الآفـــاق أمـــام الـــشعراء، وتلونت ثقافتهم بألوان من الفكر الغربى الممزوج برصيدهم من الثقافة العربية [47] فكان لابد للشعر من أن يتطور ويعكس وجه الحـــياة التـــى ينمو بها، فاتضحت معالم تأثرهم بالثقافات الأخرى في وحدة الموضـــوع، والتجديد في المبنى والمعنى، وعمق العاطفة، وارتباط الوطنية بالتعريف الجديد لمفهوم الوطن والقومية [48].

---

(42) أنظر أبوديب. الصيد محمد: الكلاسيكية في الشعر الليبى 171.

(43) أنظـــر التليـــسى.خليفة محمد : رفيق شاعر الوطن 42 وينظر الفصول الأربعة. ملف العدد حسن السوسى عدد 64-65 1993.

(44) أنظر خفاجى.محمد عبد المنعم: قصة الأدب في ليبيا 339.

(45) المقدسى. أنيس: النقد الأدبى بين القديم والحديث مجلة المعرفة عدد 5. 1962.

(46) الكدى. عمر: الزهور البرية، الفصول الأربعة، عدد44 . 1993.

(47) الملائكة. نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 1981.6 . 341.

(48) عفيفى. محمد الصادق: 517.

نمـــت في حضن هذه المرحلة التى واكبت جلاء الإيطاليين عن البلاد بعـــد الحـــرب العالمـــية الثانية ألوان من الأدب [49] نتيجة لاحتكاك الشعراء الشباب بالثقافات الوافدة ومدارس الشعر المعاصرة « مدرسة المهجر وأبوللو والديـــوان » ومـــا اطلعوا عليه من أدب الغرب [50] فاتجهوا للتجديد ونزعوا عـــن أنفـــسهم أغـــلال التقلـــيد التى تخنق الشعر، فزاوجوا بين الشعر القديم والاتجاهات الغربية، فبعثت في شعرنا حياة وقوة مع الاحتفاظ بالطابع العربى الخـــاص بعـــيداً عن الذوبان في المحيط الغربى [51] ونتيجة لهذا التحول في تاريخ الأدب الليبى اتجه الشعراء في نظم قصائدهم ـ كل حسب ثقافته ـ إلى استحداث أساليب مغايرة تبتعد قليلاً عن التقليد ـ بيد أنها لم تستطع الخلاص منه، فمنهم من تمسك بالقديم، فجاء شعره تقليدياً «أحمد الشارف، أحمد قنابة، أحمد الفقيه حسن« الحفيد » محمد الهادى انديشة» وغيرهم وأقبل آخرون علـــى الثقافة الغربية مع احتفاظهم بما وعوه عن الأدب العربى القديم مثل « على صدقى عبدالقادر، على الرقيعى ... »[52] ويمكننا القول:

« إن الحـــركة الأدبية قد ارتبطت بشكل واضح بحركة النمو الثقافى مـــن جهـــة وبحركة التطور الاجتماعى والسياسى من جهة أخرى..... وإن حركة الشعر الحر هي الصدى العميق لكل ماحفلت به هذه المرحلة من ألوان الصراع الفكرى والفنى معاً » [53].

---

(49) الكيب. نجم الدين غالب: التجديد والمجددون في الشعر الليبى، مجلة الثقافة العربية.عدد 3 . 1974.

(50) أنظر عفيفى. محمد الصادق : 488 وخفاجى محمد عبد المنعم : قصة الأدب في ليبيا 339.

(51) ضيف – شوقى : دراسات في الشعر العربى المعاصر 91.

(52) أنظر عفيفى. محمد الصادق : 474 وما يليها والمصدر السابق 132.

(53) بليع – عبدالحكيم : الشعر العربى وحركة النمو التاريخى، الثقافة العربية عدد 7 . 1974.

ب - خليفة التليسى « سيرة ذاتية »

بـــدأت بـــوادر النهضة تلوح في آفاق الحياة الأدبية الليبية مع إشراقة النـــصف الثانـــى من القرن التاسع عشر الذي شهد مولد حركة إحياء التراث العربـــى « بعـــد أن كـــان الحكم العثمانى وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمـــثقف العربـــى إلى حالة ركود امتدت أجيالاً فباعدت بين الناس وثروتهم الفكـــرية والأدبـــية القديمة » [54] فانطلق الناس نحو التراث العربى الأصيل والـــنهل منه للسمو بالكلمة العربية، وانتشالها من الهوة التى تردت فيها، وما لحـــق بهـــا في عصور التخلف من زيف وركاكة [55] تأثر الشعراء الليبيون بـــتلك الدعـــوى، وتفتحت عيونهم على الثروة الفكرية والأدبية، فانكبوا على كتب التراث يرتوون من فيضها، ويشبعون نهمهم لهذا الميراث الضخم الذي تـــركه الأجـــداد، والمتمـــثل فـــي شعر ما قبل الإسلام، والمعلقات والنفائس والذخائـــر من أمهات الكتب كالأغانى للأصفهانى والأمالى لأبى على القالى وكـــتب الجاحظ [56] ومحاولة نسج أشعارهم على منوال الشعر العربى القديم بـــل ومعارضـــة الكثير من روائع قصائده وبخاصة قصائد العصر العباسى المزدهـــر، والعصر الأندلسى [57] مكونين بذلك أرضاً صلبة وروافد أصيلة ينطلق منها شعر قوى يعبر عن معاناة الشاعر وتجاربه [58] .

أطَـــلَّ العـــام 1930 والـــشعب يخوض معارك الجهاد ضد المستعمر الإيطالـــى، ومعـــارك الكـــلام ضد الجمود والتأخر الأدبى في ليبيا، والزمن باستمرارية الحياة يرسم خطواته بثقة على لوحتها، والناس يتسقطون الأخبار

---

(54) إسماعيل . عز الدين: الشعر العربى المعاصر 21.

(55) داوود . انس : الأسطورة في الشعر العربى الحديث 159.

(56) انظر جبران . محمد مسعود : احمد الفقيه حسن حياته وأدبه 78 ومايليها.

(57) مندور. محمد . الشعر العربى بعد شوقى 3.

(58) انظر عبدالجواد: عباس: قراءات في الحب. مجلة الفصول الأربعة عدد 64 - 65 - 178.

السياسية والأدبية الدائرة على ساحة الصراع في الوطن العربى من خلال الصحف الصادرة آنذاك، تردد في خضم تلك الأحداث، صدى لصوت محبب للنفوس، يعانق هدير البحر وأمواجه، معلنا للوالد « محمد التليسى » وصول النوتى الصغير « خليفة » في 9 مايو 1930 إلى أرض الواقع، بمنطقة باب البحر بمدينة طرابلس [59] صارخاً أن يتركوه في أرض أحلامه الآمنة، لقد أقبل على الحياة فاحتفل أهله بمقدمه، ولم يلتفت لهذا الحدث أحد غير المحيطين به، فلا أحد يعلم بما سيؤول إليه هذا الطفل سليل البحر، يقول التليسى: « أنا من سكان البحر، اعتز بذلك كل الاعتزاز، وللبحر شأن كبير جداً في أسرتى وفى تاريخ أسرتى، جدى لأمى كان بحاراً وأعمامى بحارة وأخوالى بحارة .. باب البحر صنع لى اللقاء الأول لعشق الطبيعة [60] وهاهو يسجل تحية خاصة لهم في شعره:

لشيوخها رَكِبوا الأمور جليلةً   وصلوا بِهِنَّ أوائِلاً وأواخِرَا

لرجالها في البحر فوق جبينهم   يمشى الخضم زوابعا وهواجرا [61]

نما شاعرنا وترعرع حيث أجواء البحر والبحارة « نشأت في أسرة سيطرت عليها تقاليد البحر » [62] ومع ذلك لم ينجذب إلى مهنة العائلة وحرفتها «أنا الوحيد الذي شذذت عن ذلك..... [63] فيمم صوب منارة العلم تاركاً وراءه ميراث الأجداد لينتظم في صفوف الدراسة بالمدارس النظامية

---

(59) انظر قاسم . محمود : خليفة التليسى الابداع والمعرفة 11.
(60) من حوار اذاعى اجرته الاذاعة المرئية للجماهيرية العظمى 1998.
(61) التليسى، خليفة محمد : ديوان خليفة التليسى23.
(62) من الحوار الإذاعى(المشار إليه سلفاً).
(63) المصدر السابق.

علـــى غير عادة أهل البلد، الذين كانوا يرسلون أبناءهم إلى الكتّاب للتعلم [64] « أنا لم أقرأ في الكتّاب...»[65] إنه الطموح إلى الأفضل:

لكـــنها الآمـــال هـــزت خافقـــى هـــزا وأضـــرمت العـــروق مجامـــرا [66]

انعكـــست حـــياة البحارة وما فيها من جدية على التليسى الطفل، فنشأ رجـــلاً وهـــو بعد صبى صغير، فلم يكن يلهو كأقرانه: « كنت بطبعى طفلاً هادئاً وانطوائياً وربما كان لذلك أسباب كثيرة جداً، منها وفاة إخوتى الصغار والذين جاءوا بعدى فعشت.... مثلَ الإبن الوحيد للأسرة، هذا جعلنى أعزف عـــن كثيـــر مما يقبل عليه الأطفال في سنى، إن الطفولة في حد ذاتها كانت طفولة جادة » [67] كانت تلك الفترة فترة صراع بين مستعمر يريد أن يطمس اللغـــة والفكر، وبين شعب يطمح إلى أن يلحق بركب أمته، ويواكب التطور الـــذي يـــراه في العالم العربى، فما أن انتظم التليسى في الدراسة بالصفوف الأولـــى للمـــرحلة الابتدائية، حتى دقت طبول الحرب، جالبة معها الخراب والـــدمار لكـــل ما هو عمران حتى العمران الإنسانى، فتوقفت الدراسة سنة 1939 [68] « فـــي طفولتى أذكر أننى في السنة الثالثة وقعت الحرب العالمية 1939، أعلـــن عـــن الحرب فانقطعنا عن الدراسة ثلاث أو أربع سنوات ولم تستأنف الدراسة إلا بعد دخول الحلفاء وخروج الإيطاليين .... » [69] توقفت الدراســـة لكن التليسى لم يتوقـف عن القراءة «النزعة الانطوائية، عمقت في نفـــسى الـــرغبة فـــي القراءة... كنت مشغولاً بالقراءة والقراءة كانت متعتى

(64) انظر قاسم. محمود. الإبداع والمعرفة 13.
(65) حوار إذاعى أجرته الإذاعة المرئية للجماهيرية العظمى 1998.
(66) الديوان 21.
(67) من حوار إذاعى. مصدر سابق.
(68) انظر قاسم . محمود 13.
(69) من حوار إذاعى المصدر السابق.

الكبـــرى...» [70] لقد تعرف على أبجدية الكلمة فراح يعب وينهل مما وجده فـــي كتب التراث « إن أول ما أثار هذا الوعى أو الرغبة أو ما شكل المفتاح الأول فـــي عـــالم الأدب بـــصفة خاصة هو أبيات من الشعر « لأبى العلاء المعـــرى »، وكـــنت فـــي الثامـــنة أو التاسعة من عمرى هي أبيات اللامية الشهيرة » [71]:

ألا في ســـبيل المجـــد مـــا أنـــا فاعـــل   عفـــاف وإقـــدام وحـــزم ونائـــل

«لـــم نـــدرك معـــناها في ذلك الوقت إنما ظل هذا التنغيم، هذا الإيقاع الجمـــيل جداً، الذي يبدو في هذه القصيدة بالذات في تعميق المزاج الشعرى والـــتعلق بالـــشعر... » [72] لقد استهوته تلك الكلمات دونما فهم لها، ولكنها كانـــت الـــبوابة التـــى دخل منها إلى عالم الشعر، وهو يتناول مفاتيح ثقافته بنفـــسه، بعيداً عن عنت الدرس المنهجى، حيث عكف على المطالعة الحرة، التى نمَّت مداركه وزادت حصيلته المعرفية، ووسعت من مطامحه الثقافية:

وطموحـــنا يـــسع الـــدنا ويغيظـــنا   ســـقط المـــتاع مـــشاعرا ومذاهـــبا [73]

عاد التليسى لمواصلة دراسته بعد أن وضعت الحرب أوزارها في سنة 1943 «هـــذه الفترة لاشك فوتت علينا أشياء كثيرة جداً ولكنها على مافوتت عليـــنا ساعدت في صهر شخصيتنا وتكويننا هذا التكوين الصعب الذي ليس رخواً وليس سهلاً الذي جعل منا مانحن عليه.... »[74]؛ عشق التليسى الشعر

---

(70) المصدر السابق.

(71) انظـــر الشريف، يوسف: حوار قبل القراءة، مجلة الفصول الاربعة العدد 66، 67. 1992. 196 ومايليها.

(72) من حوار إذاعى مرئى ، مصدر سابق.

(73) الديوان 32.

(74) من حوار إذاعى . مصدر سابق.

فترجم عشقه إلى أبيات كان يُسمعها لزملائه «عندما كنت تلميذاً في المدرسة الابتدائـــية والثانوية كنت أنظم الشعر»(75) واجه التليسى أثناء دراسته الثانوية بعض العقبات، لكنه تخطاها، لأن الصخور تسد طريق الضعفاء، أما الأقوياء فيرتكزون عليها للوصول إلى القمة، فها هو الوالد قد ألم به مرض أقعده في الفــراش، ويتــرك التليــسى دراسته متفرغاً لمعالجة والده، ونفسه تهفو إلى الدراســـة، فمـــا أن غادر المرض الوالد حتى سارع للاشتراك في امتحانات الـــثانوية العامة، فتحصل على الثانوية العامة الليبية والمصرية (76) مواصلاً رحلـــته الإطلاعية عبر باب التراث العربى، حيث قرأ أمهات الكتب العربية فكوّنت لديه تلك القراءات المبكرة، شغفاً وجدانياً لكل ما يتعلق بالشعر العربى « أنـــا قرأت كتاب الأغانى في سن تبدو الآن غريبة وهى سن (15 أو 16) وقع بيدى وبغير إرشاد من أحد.... لا أدرى أين سمعت تنويها بهذا الكتاب، ولا أســـتطيع أن أحـــصى عدد المرات التى قرأته فيها... وأهم ما شدنى إلى هـــذا التراث في تلك السن أننى وقعت في الأبواب الأولى منه على قصص الـــشعراء العذريـــين... قرأت في تلك الفترة المبكرة جداً كتاب العقد الفريد وقـــرأت بعـــض الكتب النقدية الأخرى التى بدأت في تكوين الجانب النقدى عـــندى» (77) دخـــل التليـــسى الحياة العملية سنة 1948 وعين مدرساً بمدينة جنزور غرب مدينة طرابلس (78) ولم يتوقف عن الاطلاع، فمع كتب التراث القـــديم كـــان هناك الأدب العربى الحديث والأدب الغربى، «فى الوقت الذي كنت أقرأ الأغانى كنت أقرأ فيه العقاد وطه حسين والمازنى وميخائيل نعيمة وفـــى نفـــس الوقت أقرأ شعراء من الأجانب، انعكست بعض قراءتهم على

---

(75) قاسم، محمود الإبداع والمعرفة 14.
(76) نفسه 15- انظر الشريف. يوسف الفصول الأربعة مصدر سابق.
(77) قاسم محمود 15. انظر الشريف يوسف مجلة الفصول الأربعة مصدر سابق.
(78) انظر قاسم محمود (15).

بعض ما كتبت عنهم في تلك الفترة » [79] لم يستمر شاعرنا طويلاً في مهنة التدريس حتى أوفد في بعثة دراسية إلى لبنان، لمدة أربعة أشهر سنة 1951 ليعود فيتحول للعمل في سكرتارية مجلس النواب 1952، ثم عُين وزيراً للإعلام والثقافة 1964، وأخذ يتقلب في الوظائف والمناصب داخل البلاد وخارجها، حتى استقر به المقام في الدار العربية للكتاب، حيث اختير رئيسا لها سنة 1972 ولا يزال بهذا المنصب حتى اليوم : [80]

خمسون من عمر الزمان وهبتها   للفكر أرفع كل يوم جانبا [81]

قدم التليسى أثناء ذلك عدة أعمال في المجال الأدبى، مثرياً المكتبة الليبية والعربية بدراسات وأبحاث قيّمة، فضلاً عن مشاركته في كثير من الندوات، والمؤتمرات في ليبيا وخارجها، « حفرت تاريخى بنفسى، عبدت تاريخى بنفسى، ولم يكن هذا التاريخ سهلاً، ثقافتى أيضاً اعتمدت على التثقيف الذاتى »[82].

- كتبه ومؤلفاته :

وضع التليسى مؤلفات ضمنها آراءه في الشعر والشعراء والحركة النقدية والأدبية في ليبيا والوطن العربى منها : [83]

أ- الشابى وجبران (1955)   ب- رفيق شاعر الوطن (1965)

ج - رحلة عبر الكلمات (1974)   د - كراسات أدبية (1975)

---

(79) من حوار إذاعي. مصدر سابق.
(80) انظر الهاشمى. بشير: بطاقة تعريف وثائقية مجلة الفصول الأربعة عدد66، 67، 179،68.
(81) الديوان 33.
(82) من حوار إذاعى مرئى. مصدر سابق.
(83) الهاشمى بشير. التليسى ببيلوغرافيا، مجلة الفصول الأربعة مصدر سابق 177.

هـ- من روائع الشعر العربى (1983)

و - قصيدة البيت الواحد (1983)

ز - تأملات في نقوش المعبد (1986)

ح - من الحصاد الأول (1990)

وقد ترجم عن الإيطالية بعض قصص ومسرحيات للأديب الإيطالى لويجى بيراند يللو (1867 - 1936)[84] وبعض دواوين الشاعر الهندى طاغور(1861 - 1941) [85] وترجم عن الإنجليزية للشاعر الأسبانى لوركا (1899 - 1936) [86] « إننى أردت ربط هذه الجسور وأيضاً تقديم نماذج لشبابنا المنبهرين انبهاراً سطحياً بالتجربة الشعرية التى تقدم إليهم عبر بعض الترجمات .. نحن لا نترجم لنبشر بفكر أو برأى، نترجم لكى نكتشف الأصالة ونكتشف أساليب الآخرين وكيف استطاعوا ان يطوروا أنفسهم» [87] فضلاً عن مؤلفاته وتراجمه في التاريخ الليبى ومعارك الجهاد «جميع هذه الأعمال كنت أحاول أن اكتشف بها وطنى أى أدارى بها جهلى، أتجاوز بها جهلى، وعندما أتجاوز بها جهلى اشعر أنها قد تساعد الآخرين على تجاوز جهلهم» [88] .

ونخلص من ذلك إلى أن المسير الثقافى لدى التليسى قد انقسم إلى :

المسير التراثى وهو رافده الأول في تكونه الثقافى وقد انعكست

---

(84) حسونة. محمد أمين ، بيرانديللو. دار المعارف بمصر 1949 وينظر التليسى. خليفة. كراسات أدبية 16

(85) التليسى. خليفة محمد. هكذا غنى طاغور. ج2، ص7 وما يليها.

(86) عبد النور. جبور : المعجم الأدبى. دار العلم للملايين. ط : 1979.

(87) من حوار إذاعى مرئى 1998 مصدر سابق.

(88) نفسه.

حـــصيلته في مختاراته من روائع الشعر العربى « هذه المختارات ... تمثل رحلة عمر مع النص الشعرى العربى وقد أردتها فعلاً مدرسة مفتوحة للذوق وقـــد أردتها أيضاً جسراً يصل الشباب الذي ينشأ منفصلاً عن تراثه..» [89] والمـــسير الحديث وهو رافده الثقافى الثانى من خلال قراءاته المتعددة للعقاد وطه حسين والمازنى وميخائيل نعيمة وغيرهم من أعلام الأدب الحديث [90] ثـــم المـــسير الأجنبـــى وهذا رافده الثالث بإتقانه للغات الإيطالية والإنجليزية والفرنـــسية والتى كانت نافذته التى أطل منها على الإبداع العالمى، ويتحدث التليسى عن علاقته باللغات الأجنبية فيقول:

« علاقتـــى باللغات هي علاقة أخذ وليست عطاء... أن آخذ عنهم ولا يهمنـــى أن أعطـــيهم ... » [91] تلك المسارات كونت خليفة التليسى الشاعر المـــبدع، فقـــد تكـــوّن لديه مخزون ثقافى متنوع، اعتمدته ذاكرة استوعبت الميراث الشعرى القديم فقد كان:

رفقـــاؤه ديـــوان شـــعر واللـــيالى اليعـــربية

ماكان من عصر الضجيج ولا الطبول الأسودية[92]

فالماضى معين المستقبل وارتباطه بالتراث والتاريخ ما هو إلا محاولة للعودة إلى الجذور حيث يجد الإنسان هويته الحضارية محدداً بها ملامحه في معـــركة الـــبقاء [93] لذلك امتزج الماضى والحاضر في ذاكرته مكوناً الثقافة الحديثة (عربية وغربية) وانعكس ذلك في شعره الذي جاء حاملاً معطيات الشعر العربى الأصيل بقوافيه وأوزانه ومفرداته كقوله:

---

(89) من الحوار الإذاعى. مصدر سابق.
(90) انظر أبو نار. محمد حسين : مجلة الثقافة العربية عدد 3 السنة 11. 1984.
(91) من الحوار الإذاعي. مصدر سابق.
(92) الديوان : 210.
(93) علوش. ناجى : من قضايا التجديد والالتزام.

مـــا كـــان أســـعدنا بهـــا إذ أهلـــها يـــستمطرون مـــن الـــسماء ســـحائبا

كـــنا علـــى شـــح الـــسماء مـــروءة وشـــهامة تكـــسو الوجـــود مناقـــبا [94]

كما يحمل معطيات الشعر الحديث في بعض قصائده التى جاءت على غرار الشعر الحر كقوله:

قالت له يا سيدى

يا فارس الكلام

يا غيمة

تشتاقها

أرضى على الدوام

يا نهر نور دافق

فى غابة الظلام [95]

والشاعر يعترف بالتجربة الحديثة وأحقية التفاعل معها « إننى ... لا ألغـــى التجـــربة الحديـــثة ولا ألغى التفاعل معها ... أنا أيضاً أكتب قصيدة النثر... وأنا لا أحارب الحداثة ولا أحارب التجديد... » [96].

تلك لمحة خاطفة إلى حياة التليسى، علّنا نستطيع بها فك رموز شعره، واســـتكناه غـــوامض صـــوره، فالشعر يمثل ذاتية الشاعر ووجدانه، ويحمل تجـــارب حياته ومعاناته، إنه نحت لنبضات القلب، ومحاكاة للجمال لذلك جاء شـــعر التليـــسى انعكاســـا لمخـــزونه الماضـــوى المتمثل في بيئته «البحر

---

(94) الديوان 30.

(95) نفسه 222.

(96) من الحوار الإذاعى مصدر سابق.

والصحراء» والتراث العربى فيما قرأه من كتب الأدب العربى القديم والثقافة الأجنبية بتأثره ببعض الأدباء الذين ترجم لهم، وكان منهج التليسى في الترجمة اختيار النصوص التى تمازج تجربته وتمثل عدداً من القواسم المشتركة بين المترجِم والمترجَم له.

الفصل الأول

صـــور الـمـــرأة

أ- تأصيل الصورة الرمزية

قــبل الخــوض في هذا الفصل لا بد لنا من الإشارة لمصطلحَي البحث «الــصورة والرمــز» بتأصــيلهما وبــيان جهود بعض النقاد العرب القدامى والمحدثين لدراستهما :

أ- **الــصورة:** عــرف العــرب الصورة منذ فجر الشعر وذلك جلى في أشــعارهم وملاحظاتهم، ولنا أن نقرأ دواوين شعراء المعلقات وسواهم لنعرف شغف الشاعر الجاهلى بالصورة، أما النقد المستند إلى الصورة فــثمة الكثيــر من الإشارات التي نقلتها كتب تاريخ الأدب [1] ويمكن القــول إنّ الجاحظ (ت 255) كان مبكراً في ملاحظة قيمة الصورة في النص فهو يرى «أن الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التــصوير»[2] أمــا ابن رشيق (ت 456) فقد أورد الصورة في باب اللفظ والمعنى وجعل مهارة الشاعر وإبداعه تظهر بإبرازه الصورة في قالــب لفظى يوافقها، مع اتساق زمن القول وأدوات الصورة من تشبيه واستعارة ... إلخ، فالبليغ من يحوك الكلام على حسب الأمانى ويخيط الألفــاظ علــى قــدود المعانــى.. [3] فهــي في الأسماع كالصور في الأبصار[4] وعرفت الصورة عند الجرجانى (ت 471) بالتمثيل وهو يرى أن الصورة لها بالغ الأثر في نفس المتلقى لأنها«تخرجه من خفي إلى جلى» [5] فالكلام يطيب للسامع بما فيه من تمثيل وتصوير[6] وكلما

---

(1) انظر الصائغ. عبدالاله الصورة الفنية معيارا نقديا .17.

(2) الجاحظ: الحيوان. تح عبد السلام هارون، ج 3، دار إحياء التراث العربى، دت،دط 132.

(3) ابــن رشــيق: العمدة. تح محمد محى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 1، دط، دت. 124 وما يليها.

(4) نفسه 128.

(5) الجرجانى. عبدالقاهر: اسرار البلاغة 108.

(6) نفسه 105.

كان التصوير بين مختلفين في الجنس كان«أقوى ويحرك قوى الاستحسان»[7] كقول أبي تمام :

لـه منظَـرٌ في العـين أبـيضٌ ناصـعٌ ولكـنه في القلـب أسـودٌ أسـفعٌ

وجعل القرطاجنى (ت684) الصورة ضمن مبحث المعانى ورأى أن ما يحصل في الأذهان من صور ما هي إلا مشاهدات الأعيان لما حولها «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان»[8] فالصورة التي تحصل في أذهاننا لها أصل في الواقع قد نُسخت في أذهاننا بمشاهداتها ومن ثم ترجمتها إلى معان تقربها للفهم عن طريق تخير اللفظ المعبر [9] وكلما عكست الصورة الواقع كان لها وقعها الأكبر في النفوس [10] وهذه الصور تقوم في خيال السامع نتيجة لانفعاله بما يسمع فتتولّد الصور في مخيلته مطابقة لما سمع أو مشابهة[11] وقد جعل لوقوع التخييل في النفس أن تحدث الصورة في الذهن «من طريق الفكر وخطرات البال أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً»[12] فما تختزنه الذاكرة من مواقف « فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها»[13] هي ما يمكن التعبير عنه بالألفاظ [14] ولا تستقيم الصور إلا لمن وهبته الطبيعة «قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة»[15] فالقوة الحافظة أن تكون خيالات الفكر منتظمة والقوة المائزة هي التي يميز بها

---

(7) المصدر السابق.
(8) القرطاجنى. حازم: منهاج البلغاء 18.
(9) نفسه 18.
(10) نفسه 17.
(11) القرطاجنى: حازم منهاج البلغاء 89.
(12) نفسه.
(13) نفسه 21.
(14) نفسه.
(15) نفسه 42.

الإنـــسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، والقوة الصانعة هي القوى التي تتولـــى العمـــل فـــي ضـــم بعض أجزاء المعاني والألفاظ والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض[16] ويرى ابن خلدون (ت 808) أن الأسلوب قالـــب تـــصهر فيه التراكيب، ومنوال تنسج عليه فتنطلق الصورة من الذهن «وتلـــك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخـــيال كالقالب أو المنوال » [17] ويكون ارتياد « الصورة الصحيحة باعتبار ملكـــة اللـــسان العربـــي فيه » وجَعَل الأديب «كالبنّاء أو النسّاج»، والصورة الذهنية المطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه »[18] فتموت الـــصورة بخـــروجها عن قالبها، وأن معيار القياس فيها راجع « للذوق »[19] «إنمـــا هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر» [20].

وجـــاء فـــي اللسان أن الصورة « ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وعلى معنى صفته » [21] وتعنى الخيال في الذهن أو العقـــل بأن يتمثل للشيء صورة في الذهن يستحضرها متى يشاء [22] وقد تكون الصورة تشبيها أو استعارة تعكس في نفوسنا إحساساً بالتماثل والتشابه « بإبراز تمثيل محسوس للون والشكل والحركة .... » [23]

---

(16) القرطاجنى: حازم منهاج البلغاء 43.
(17) ابن خلدون. المقدمة 1100.
(18) ابن خلدون: 102.
(19) الصائغ: عبد الإله: الصورة الفنية 101.
(20) ابن خلدون: المقدمة 1102.
(21) ابن منظور اللسان: صور.
(22) المعجم العربى الأساسى لا روس.
(23) عبد النور. جبور: المعجم الأدبى.

وتـــستعمل عادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسى وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعارى للكلمات [24] وتعيد الصورة إلينا الواقع أكثر بهاء فهـــي « إعـــادة إنتاج شبهي للواقع ونسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيـــئة الحـــسية أو الشعورية للأجسام أو المعانى بصياغة جديدة تمليها قدرة الـــشاعر وتجـــربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر » [25].

ب- **الرمز:** تناول علماء البلاغة العربية « الرمز » في مؤلفاتهم فقد أفرد الحسين بن وهب الكاتب في كتابه نقد النثر (المنسوب خطأ لقدامة ابن جعفر) (ت 337) - باباً للرمز ورأى أن استعمال الرمز في الكلام « فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم » [26] وهو بـــذلك يفـــسر على أنه اصطلاح مشترك بين المتكلم والمتلقي [27] وقد أورد القرآن الكريم دلالة الرمز، قال تعالى: ﴿ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗا ﴾ [28] وقـــد وضع ابن رشيق (ت 456) الرمز في إطـــار الكناية وجعلها من أنواع الإشارات وحدده بأنه « الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة »[29] كقول أبى نواس يصف يوماً مطيراً.

وشَمْـــسُهُ حُـــرَّةٌ مُخَـــدَّرةٌ لـــيس لهـــا في سمائِهـــا نُـــورٌ

---

(24) ناصف. مصطفي: الصورة الأدبية.3

(25) الصائغ. عبد الإله: الصورة الفنية 137.

(26) ابن جعفر. قدامة: نقد النثر 61 وأنظر كتابه نقد الشعر 154 وما بعدها.

(27) انظر الجندى، درويش: الرمزية في الأدب العربى 45.

(28) سورة آل عمران. الآية 41.

(29) ابن رشيق: العمدة 305 وما يليها.

فالرمـــز إشـــارة وإيماء بالعينيين والحاجبين والشفتين والفم [30] وهو ما يشير إلى معنى خفي[31] وأن تشير بكلمة لها مدلول خاص إلى معنى في خيال الأديـــب[32]، والرمز عند البلاغيين كناية قليلة الوسائط خفية اللوازم فتشير إلى قــريب مـــنك بأســلوب خفي [33] إن الرمز كلمة تتضمن التشابه الموجود بين الرمز والشيء المحسوس المشار إليه لوجود علاقة سببية بين الرمز والمرموز أحست بهما مخيّلة الرَّامز [34] وكثيراً ما يتخذ الرمز « كمظلة كلامية » يتستر تحـــتها الأديـــب خوفاً من سطوة السلطة وقهر الجبروت [35] فهو فضاء رحب يمكن أن يعبر فيه الإنسان عن مكامن نفسه دون أن يحس بالحرج [36].

ب - صور المرأة في الشعر العربي :

اســـتأثرت المرأة باهتمام الرجل منذ بدء الخليقة وحتى اليوم، ذلك أنها «مـــثار عاطفته ومدار وجدانه وهي سر وجوده، ومهاج غضبه ومعقد ألفته ومجتلي قريحته ومطلع قصيدته.. هي مصدر إلهامه ومشرق وحيه ».[37]

وحـــياة العربي وما فيها من صراع عنيف دائم وترحال وعدم استقرار يدفع المرء إلى البحث عن شيء يرضى ويبتغى ما يتوهم لديه السعادة فيكون للمرأة الحظ الوفير.[38]

---

(30) ابن منظور: لسان العرب رمز.

(31) مسعود. جبران: الرائد رمز.

(32) عبد النور. جبور: المعجم الأدبى.

(33) أمين. بكرى شيخ: البلاغة العربية 170 وينظر المراغى. أحمد مصطفي: علوم البلاغة 306.

(34) انظر مبارك. مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، وينظر قاسم. محمود: التصوير الشعرى 123.

(35) تقى الدين. السيد: الأدب ماهية وفائدة.

(36) انظر معجم المصطلحات الألسنية.

(37) عفـــيف. عبدالله: المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها. دار الرائد العربى. بيروت لبنان. ط 2 1982/12/20 ف.

(38) عجـــلان. عـــباس بيومى: عناصر الإبداع الفنى في شعر الأعشى. مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية 31985ف /354.

لـــذلك شغل العربي بالمرأة والحب، وأخذ الشعراء يغنونه ويصورون انفعـــالهم وإحساسهم تلقاء من يعشقون، فيصفونها وصفاً حسياً، منطلقين مما تفرضـــه علـــيهم ظـــروف حياتهم الوثنية التي كانوا يعيشونها، والتي كانت تـــدفعهم إلى الغزل الحسي الصريح [39] فلم يكن الشاعر ينفعل إلا بالصورة الحـــسية للحبيـــبة ممـــا يحملـــه على تصويرها بهيئة المثل الأعلى للصورة الحـــسية، فالقـــارئ للشعر الجاهلي لا يستطيع تحديد هوية الحبيبة، والتعرف عليها لأنه لن يجد إلا صورة واحدة مكررة هي المثل الأعلى المتمثل في المرأة الحبيـــبة[40] وذلك من تأثيرات المعتقد الديني الوثني الذي ربط الخصوبة في المـــرأة بسر الخصوبة في الأرض، فجمعوا الصور المختلفة التي تمثلت فيها الأمـــومة والخـــصوبة فكانـــت صورة المرأة من الإنسان، والمهاة والغزال والحـــصان مـــن الحـــيوان، والنخلة والسَّمُرة من النبات [41] فأظهر الشاعر العربـــي صورة المرأة المثال في شعره بشتى الدلالات، ويمثل امرؤ القيس نموذجاً في تصوير المرأة، فهي عنده:

مُهَفْهَفَـــةٌ بيـــضاءُ غـــيرُ مفاضـــةٍ   تـــرائبها مـــصقولة كالـــسَّجَنْجَلِ

كبكـــر مقانـــاة البـــياض بـــصفرة   غـــذاها نمـــير المـــاء غـــير المحلـــل [42]

---

(39) ضيف. شوقي: دراسات في الشعر العربى المعاصر، دار المعارف بمصر، ط 6، 1976، 28

(40) البطل على: الصورة في الشعر العربى. دار الأندلس. ط2 1981. 57 وأنظر إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربى، دار الفكر العربى، ط3، 1974. 134

(41) البطل. على: الصورة في الشعر العربى المصدر السابق. السمرة: من شجر الطلح.

(42) ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم. دار المعارف بمصر، ط5، 1999.

مهفهفـــة: خفـــيفة اللحم – غير مفاضة: المفاضة المسترخية البطن – ترائبها: الترائب جمع تريبة وهو موضع القلادة من الصدر.

الـــسجنجل: المـــرآة وقيل سبيكة الفضة وهي لفظة رومية / بكر: أول كل شيء / المقاناة: الخلط أو المخالطة/ نمير الماء: الماء العذب أو المفيد المغذى.

غير المحلل: غير المكدر.

وقــد سيطرت صورة المرأة المثال على عقول الشعراء فصوروا المرأة بعناصــرها المثالــية فهــي ممتلئة الجسم، طويلة القامة فارعتها، حسنة تقسيم الجــسد، ذات بــشرة صــافية بيضاء كالشمس وعيناها عينا مها، وجيدها جيد غــزالة، وأسنانها بيضاء ناصعة كالأقحوان، ويزيد من جمال الوجه شعر فاحم كثــيث طويل[43]. أما صورة المرأة الواقعية فقد كانت أقل حظاً في الظهور في الشعر الجاهلى، وإذا ظهرت فهي: ساقية خمر أو راقصة، أو مغنية، أو بدوية تقوم بإدارة شئون البيت[44].

ترسبت تلك الصور في لاوعى الشاعر العربى وصارت قوالب يصوغ فيها الشاعر قصائده مع اختلافه نوعاً ما عن النماذج القديمة [45] وذلك لتغير أفكــاره ونظــرته للفكر الوثنى بعد ظهور الإسلام حيث أخذ الشاعر يصور المــرأة بذاتها ولكل واحدة ملامحها الخاصة وليست صورة مطلقة أو نموذجاً مجــرداً يصح أن تتلبس به أية امرأة، فجمال وجه المحبوبة ليس شكلاً جامداً ولكــنه متجدد تتولد منه مع كل نظرة صورة جديدة لا تكرر سابقتها ولكنها تتفوق عليها [46].

وقد تميز شعر عمر بن أبى ربيعة بتصويره المرأة الواقع:

فقمــن لكــى يخلينــا فترقــرقت ... مدامــع عينــيها فظلــت تَدَفــقُ
قالــت: أمــا ترحمننــى لا تدعننــى ... لــدى غــزل جــم الــصبابة يخــرَقُ
فقلــن اسـكتى عــنا فلــست مطاعــة ... وخلــك مــنا فاعلمــى بــك أرفَــقُ [47]

---

(43) البطل. على: الصورة في الشعر العربى .19.

(44) البطل. على: الصورة في الشعر العربى 92.

(45) فيدوح. عبدالقادر: دلائلية النص الأدبى. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران. ط: 1993: 86

(46) البطل على. مصدر سابق 120.

(47) ديــوان عمر بن أبى ربيعة تح محمد محيى الدين عبدالحميد. دار الاندلس. بيروت لبنان . 1983. ط2 446.

يخليننا: يتركننا في الخلاء / ترقرقت: نزلت/ تدفق: أصلها تتدفق فحذف احدى التاءين.

وباتــت صور المرأة تتقلب بين المثال والواقع بحسب مقتضيات الحياة الجديــدة ومقــدار التطور والقرب من المدنية والحضارة، على مدى الزمن، يقول أبو نواس متغزلاً في حبيبته:

جـــــنانُ حـــــصلتْ قلبـــــى ... فمـــــا إنْ فـــــيه مـــــن بـــــاقِ
لهـــــا التلـــــثان مـــــن قلبـــــى ... وثلـــــثا ثلـــــثهِ الباقـــــى
وثلـــــثا ثلـــــث مايقـــــى ... وثلـــــث الـــــثلث للـــــساقى
فتبقـــــى أســـــهمٌ ســـــتُ ... تجـــــزّا بـــــين عـــــشاق [48]

ويــتجاوز الــزمن «الماضـــى» ويسرع في خطوه نحو الحاضر وفي تجــاوزه «للماضـــى» يتجاوز الشعر والأدب مراحله ويتأثر بمختلف الأطوار والمــراحل التـــي يمر بها، ويأخذ بأسباب الحضارة ويذعن للتأثيرات الثقافية فــيعلو ويهــبط حــسب قوة العصر وميزان الأدب، فتختلف المفاهيم، إذ بات الشاعر العربى في العصر الحديث يعبر بالمرأة عن واقعه بدلاً من تعبيره عن المرأة من خلال تجاربه الحياتية، فقد وظف الشاعر المرأة لتكون رمزَ المعاناة وهمــوم نفسه، يهرب من واقعه إليها، يدفن حزنه وشقاه، فهي كانت ومازالت، منبعاً غزيراً يستقى منه الشعراء تصوراتهم ومدركاتهم في نورها المطلق أكثر مما يرتبطون بالصورة لذاتها في مظاهرها الطبيعية وتجسيد واقعها الملموس[49].

لقــد قلــب الشاعر الحديث الموازين، فأصبح وجود المرأة يشكل أكبر عبء، على روح الشاعر [50] يقول صلاح عبد الصبور:

---

(48) ديوان أبى نواس. دار صادر. بيروت للطباعة والنشر. بيروت لبنان 1986. 446.

(49) فيدوح. عبدالقادر. دلائلية النص الأدبى. 88.

(50) المعـــداوى. أحمد. أزمة الحداثة في الشعر العربى الحديث. دار الأفاق الجديدة. المغرب. ط. 1993. 160.

أقسى ما مرَّ بهذا القلب
أن الأيام الجهمة
سلبتهُ موهبةَ الحبْ
فأنا لا أعرف كيف أحبُّكِ وبأضلاعى هذا القَلْبْ.[51]

ج- صور المرأة في شعر التليسى :

حازت المرأة اهتمام الشاعر، فاستأثرت بجل قصائده، إذ لا يكاد يخلو نص تليسى من صورها أو مفرداتها، وهي صور استقاها الشاعر من الموروث الشعرى العربى خلال دراسته للشعراء القدامى الذين أفسحوا مكاناً رحباً للمرأة في قصائدهم من أمثال: امرئ القيس والأعشى وعمر بن أبى ربيعة... الخ ومن شعراء العصر الحديث يتضح تأثره بالعقاد، وبشعراء المهجر والجواهرى وطاغور... الخ، فتمظهرت المرأة بصور عدة داخل النص الشعرى، وارتدت ألواناً وأشكالاً تتداخل في أحيان كثيرة مكونة صوراً تعطى بعداً إيحائياً، ودلائل قد يقصدها الشاعر وقد لا يقصدها، فالمتلقى يبحث بآلياته عن دلائلية مايتلقاه، وقد تدثرت المرأة في شعره بدثار الطبيعة حيناً، والمتمثلة في الصحراء والبحر والرياض، وبدثار التراث والأسطورة حيناً آخر، وبين هذه وتلك تبرز لنا المرأة الواقع.

أ – صور المراة من خلال الطبيعة :

1- عشق التليسى الطبيعة والمرأة معاً فهما وجهان لحالة واحدة، فأثمر قصائد تصور المرأة الطبيعة أو الطبيعة المرأة، فأنت لا تستطيع أن تميز في يسر إن كان يخاطب الطبيعة في المرأة، أم أنه يخاطب المرأة

(51) أحلام الفارس القديم: دار الآداب 1964 ط 1 ص 55.

فـــي الطبـــيعة وذلك لشدة التمازج بين الصورتين، يقول التليسى (من البسيط وقد بنى اثنتى عشرة قصيدة على هذا البحر، وذلك لاتساع أفقه وامتداد رقعته وجمال إيقاعه):

هـــي الطَّبــيعَة تجــرى في أعِنَّــتِهَا   لا العَقــلُ يَعْقِلُهــا لا الفِكــرُ يثنــيها

هـــي الــزّوابعُ إمــا ثــارَ ثَـائِــرُهَا   وهــي النــسيم إذا رَقَّتْ حواشِيهَا [52]

يعـــرفنا الـــشاعر بحبيبته بقوله «هي» وهو ضمير غائب يفيد القص والـــرؤية، إذن فهو يحدثنا عن شيء مرئى، ويعرفنا به، ويقدمه لنا مستخدماً فـــي ذلـــك الصورة: فهي الطبيعة «زوابع، نسيم» وهذه الطبيعة «تجرى في أعنـــتها» كمـــا تجرى الدماء في العروق، وإذا بحثنا في فعل الزمن «تجرىَ نجد أن زمنه هو الحاضر ومكان حدوث «الجرى» في «أعنتها» وهي جمع عنان، والعنان مقود الفرس «اللجام»[53].

وقد يخطر بالبال تساؤل عن علاقة الأعنة بالمرأة ؟! ولكى تنجلى هذه الضبابية فلنر إلى هذا الشكل التوضيحى :

أعنة مفردها عنان = اللجام = مقود الفرس ← أُس قياده ← العقل في الإنسان، فنصل بذلك إلى دلالة كلمة أعنة، إذ إنَّ أس قياد الإنسان في (المـــرأة الـــصورة) مكمنه «العقل» فقصد الشاعر بصورته تلك إلى أن ما في الطبيعة من تقلبات قد سكنت عقل هذه المرأة، فبدت هي الأخرى متقلبة « لا العقل يعقلهـــا ولا الفكر يثنيها » وهي تحمل الخير ← النسيم / والشر ← الزوابع، فـــضلاً عن كون الطبيعة بمظاهرها لا أحد قادر على السيطرة عليها، كذلك المرأة التي تحمل مظاهر الطبيعة لا أحد يستطيع قيادها..

---

(52) الديوان. 74، 75.

(53) انظر اللسان. عنن والرائد. عنا.

ويشحن الشاعر النص بعدة صور أداته في ذلك الطبيعة: هي الطبيعة، تجـــرى فـــي أعنتها «لا العقل يعقلها، لا الفكر يثنيها»، « هي الزوابع، ثار ثائرها، هي النسيم، رقت حواشيه »؛ وتسرى في النص حركة سريعة منبثقة عن الفعل « تجرى» في صدر البيت الأول، والفعل « ثار » في صدر البيت الثانـــى، لـــتهدأ هذه الحركة في عجز البيت الثانى، وتستحيل نسيماً هادئاً إذا رقـــت حواشـــيها؛ وللفعـــل « تجرى » صفة الحاضر والديمومة، فعناصر الطبـــيعة ملازمـــة للمـــرأة، لأنها هي الطبيعة وفعل الثورة في زمن مضى، وحـــركيتها لابـــد لهـــا من الهدوء، ونلمح في حركة الروي موسيقى وإيقاعاً مـــتلازماً لمـــا يحققه حرف الروى « الهاء » مع ألف الإطلاق، يقابلها إيقاع داخلى ناتج عن تكرار حرف الروى في كلمات داخل النص الشعرى، محدثة توازناً صوتياً يتساوق مع موسيقى القافية :

أعنـــتها، يعقلهـــا، يثنيها، تأثرها، حواشيها، ويخلق تكرار حرف العين إيقاعاً متميزاً في: الطبيعة، أعنتها، العقل، يعقلها، الزوابع، فضلاً عما يضفيه التضاد والترادف من جماليات على النص الشعري :

تضاد: رقت ⇄ ثار - زوابع ⇄ نسيم

ترادف: لا العقل = لا الفكر - أعنتها = العقل - هي = هي

الطبيعة = الزوابع - يعقلها = يثنيها - ثائرها = أعنتها

ونلحـــظ على النص الشعرى انعدام الاستقرار فيه، ربما يعكس نفسية الـــشاعر وتحيـــره من هذه الحبيبة التي هي تارة « زوبعة » ثم تنقلب لتكون «رقيقة » ونفهم ذلك من الفعل «ثار» ليهدأ فيأتي بالفعل «رقت».

إنّـــى أحـــددُ شـــيئا مـــن ملاَمِحِهـــا ولـــسْتُ أَرْسُـــمُ إلا بْعـــضَ مَـــا فِـــيهَا

وكـيف أرْسُـمُهَا رسمـا يُحَققهـا؟ وهي الطَّبِـيعةُ في أحلى مَجَالِـيهَا[54]

يحمـل عجـز البـيت الثانـي صورة المرأة « هي الطبيعة في أحلى مجالـيها»، لـذلك يقع الشاعر فريسة للحيرة فهو يحدد الجزء، وفي التحديد حـصار لهـذا الجـزء، والرسـم ولادة والـشاعر يؤكد الحصار « حصار الـصورة»، وينفي الولادة لأن ذلك فعل القوى، أما الحصار فهو قادر عليه؛ والـزمن الدائـر في الأبيات هو الزمن الحاضر يتمثل في الأفعال « أحدد، أرسـم، أرسـمها، يحققهـا » وإذا أمعنا النظر في الفعل «أحدد» و«أرسم» لوجدنا أنهما يحملان دلائلية واحدة فالتحديد يعنى وضع شيء في إطار معين ومحاصـرته بقالـب محـدد، والرسـم خطوط تحدد هيئة في إطار خاص ومحاصـرته به، إذن فعجز البيت الأول يفسر ويوضح الصدر فيه: أحدد = أرسـم ← شيئا = بعض ← من ملامحها = ما فيها ← ترادف، وكذلك عجـز البـيت الثانى جاء بمثابة إجابة عن سؤال، فهو محتار «كيف أرسمها رسماً يحققها..؟» فيأتيه الجواب «وهي الطبيعة في أحلى مجاليها» ليترك تلك الحيرة التي تدل على العجز.

ويتمـثل الإيقـاع الخارجى للنص في حرف الروى« الهاء »، وتتردد أصداؤه داخل النص عبر تكرار كلمات بها حرف «الهاء»: ملامحها، مافيها، أرسمها، يحققها، مجاليها، وفي حرف « الميم » في الكلمات: أرسم، أرسمها، رسماً، ملامحها، ما، مجاليها.

2- الرياض :

استخدمها التليسى لعدة دلالات فهي وطنه وهي حبيبته فهي «مكان حبه».

---

(54) الديوان 78.

يقول التليسى من البحر الكامل: وهو أقرب البحور إلى نفسه لأنه يتسع لأغلب الموضوعات الشعرية وخصوصاً القصصية منها:

فأنــا الــريَّاضُ الغُــنُّ في أفــيائِـهَا ... رِيُّ الظِمــاءِ ورَاحــةُ الأســفَارِ [55]

يــبدأ البــيت بضمير الذات «أنا» والمتكلم هي المرأة، وكأنها تعلن عن وجودها، وهي في هذا البيت المُصَوَّر والمُصَوِّر «أناَ الرياض» وهذه الرياض تحتوى على الفيء والماء والخضرة والأزهار أى فيها راحة العين والجسم .

في الصورة بهجة الرياض، استعارها الشاعر لتكون رمزاً للمرأة التي يــسكن إلــيها الــرجل فيجد الراحة والمتعة، وتعطينا كلمة الرياض إحساساً بالــرحابة والسعة وهي أشجار وظلال، لذلك فكل ما تحويه هذه الصورة هو بصري، وأيضاً سمعي لأن كثرة الأشجار توحي بكثرة العصافير، والعصافير تــشدو، وشدوها سمع، فضلاً عن خرير المياه، وحفيف الأشجار، وكذلك هي صــورة شــمية ففــي الرياض أشجار ذات روائح وأزهار مختلطة برائحة الأرض مكونة أريجاً يعبق الأنوف.

وتظهــر موسيقى النص في الروى « الراء » ويزيد من عمق الإيقاع وجمالــه تــردد الحروف داخل النص الشعري في: « الرياض، رى، راحة، الأسفار » وهي كلمات تحقق التوازن الصوتي داخل النص .

ويزيد من جماليات النص ما فيه من ترادف دلائلى بين كلماته :

الرياض = أفيائها = راحة

الظماء = الأسفار، وللأسفار دلائلية الغياب والتجدد، والظمأ يدلل على التعطش والرغبة.

---

(55) الديــوان. 45. الغــن: جمع أغن وهو الذى يخرج صوته من خيشومه والرياض الغن تمر الريح فيها غير صافية الصوت من كثافة عشبها والتفافه.

ويوحـــى إليـــنا المصدر« رى » بالارتواء أى بوجود الماء وهو دلالة الخصب.

ولا تترك المرأة الشاعر بل تدعوه إليها إلى روضها الجميل :

فَاسْكُنْ إلى رَوْضِـى الجَميل فجنتِّى ... مـا شـئتَ مـن ظِـلٍ ومـن أنْهـارِ
واقطُـفْ وُرُودى مـا استطَعْتَ فإنها ... كَـنْـزٌ يقـيك غـوائل الإعْـسارِ [56]

يُفتـتح النص بخطاب شعرى يصدر من المرأة إلى الشاعر « اسكن » فعـل أمـر لا يقبل المجادلة، وهو فعل يحمل دلائلية السكون، والخلود إلى الـراحة إلـى السكينة والاستقرار، والمرأة سكن للرجل [57]. إن المكان في النص محدود بـ« روضى، جنتى، ظل، أنهار » وهذا تكثيف مكانى للجذب، وتحمـل الكلمـات: روضى، جنتى دلالة السعة والامتداد والاخضرار، وفي كلمـة ظل دلالة الحماية، أما الأنهار فهي تشعرنا بالعمق والخصب، والبيت الثانـي امتداد للبيت الأول، فالشاعر بنى نصه وفق تركيب منظم، وعناصر متجانسة وتقسيم متناسق :

فَاسـكن / إلى روضـى الجمـيل / ... مـا شـئت / مـن ظـل / ومن أنهار
واقطف / ورودى / ما استطعت / ... كنـز / يقـيك / غـوائل / الأعـسار

فلو نظرنا إلى الصدر من البيتين فإنّا واجدون علاقة ترادف وتضاد دلائلية:

اسكن = هدوء وسكون ⇆ اقطف = حركة وسلب

روضى = ورودى ـ ظل = راحة ⇆ غوائل = شقاء

---

(56) الديوان 67. غوائل جمع غول: وهي الدواهي.
(57) كما جاء في القرآن الكريم لقوله تعال في سورة الأعراف: ﴿ وَيَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ﴾، وفي سورة البقرة: ﴿ وَقُلْنَا يَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ ﴾.
قال تعالى: ﴿ وَمِنْ ءَايَـٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا ﴾.

فجنتى = فإنها كنز – انهار = خصب ⇆ إعسار = عقم

والصور في البيت الأول تشعرنا بالبهجة، ولكن الشاعر يصدمنا في البيت الثانى، مما يخفت صوت البهجة، وذلك باستعماله في صدر البيت الثانى لكلمة «اقطف » وهي تعطينا إيحاءً دلائلياً على سلب الحياة، أو الانتقال من عالم إلى عالم آخر، ويختمه في العجز بكلمة « الإعسار»، ولكن بقراءة ثانية من الممكن فهم دلائلية الفعل « اقطف » من وجهة أخرى:

الوردة ⇆ امرأة

↓ ↓

تقطف تتزوج

فالقطف هنا لاستمرار الحياة و«الإعسار » فواصل الزمن التي لابد منها.

واعتمد الشاعر في نصه على التوازن الإيقاعى الصوتى لحرف الروى «الراء » بتكراره داخل النص في الكلمات: روضى، ورودى.

ما جِئْتُ رُوْضَكِ مجتاحاً ينازعُنى شوْقٌ إلى زهرةٍ قد عَزَّ جانيها

بل جئته أتملَّى صنعَ خالقه والنَّفْسُ يقْنعُهَا إعجازُ بَاريهَا

لكنَّ نخْلتهُ مالت بقَامَتِهَا وأطعَمتْنِى ثِمارًا من أعالِيها (58)

يلجأ الشاعر إلى الطبيعة كلما أعياه البشر، فهو يقبل على الروض للتأمل، ويؤكد ذلك بنفيه للفعل « جئت »، ويوحى هذا الفعل بأن الشاعر كان في حالة غياب عن الروض، وهو الآن يعود إليه، وفي البيت الأول حركة تمثلت في الصور: « جئت روضك » « مجتاحاً » « ينازعنى شوق » «عز جانيها» فالمجيء حركة بعد سكون، والاجتياح حركة سريعة فيها الهلاك، ثم الفعل «ينازعنى» وما فيه من إيحاء بالتصارع مع النفس بين

---

(58) الديوان 38.

إقدام وإحجام، وتقل هذه الحركة في آخر البيت « عز جانيها » فهي تحمل معنى الإقلال والندرة.

وفي البيت الثاني جواب للنفي في البيت الأول: « أتملى صنع خالقه » ثـم يبرر « والنفس يقنعها إعجاز باريها » وفي البيت الأخير يصور الشاعر « النخلة الكريمة » لكن نخلته « مالت بقامتها » أطعمتني ثماراً من أعاليها.

إن مـيلان الـنخلة يعنـى الدنـو والاقتراب، وهذه حركة تتخذ حيزاً عمودياً، فالنخلة سامقة ذات عمق في باطن الأرض وجذع ظاهر فوقها فهي ذات حيـز رحـب، وتتميـز النخلة بأنها رمز للأصالة والشموخ ولها دلائل أسـطورية [59] تتعلق بسر الخصوبة والأمومة، والشاعر هنا يوظفها منطلقاً مـن دلالاتهـا المتعددة، فالنخلة تجود عليه بالثمار، وصورة النخلة والثمار تعطينا بعداً دينياً وتراثياً [60] مما يوسع من نطاق الصورة، فهو يصور النخلة بـالأم الـرؤوم التـي تحن على طفلها فتميل عليه لترضعه «مالت بقامتها وأطعمتنـي ثماراً من أعاليها » وهي صورة ذات أبعاد حركية أضفت على الـنص جمـالاً زاده الإيقـاع الصوتي المتناغم في حركة الروي مع الإيقاع الداخلي في تكرار حرف الروي الهاء :

زهـرة، بقامـتها، أعالـيها، خالقه، يقنعها، مع تكرار حرف التاء في الكلمـات: جئت، مجتاحاً، أتملى، نخلته، مالت، بقامتها، أطعمتني، ولا يخلو النص من التضاد بين الألفاظ: ينازعني ⇄ يقنعها .

والترادف: روضك = زهرة = ثمار، خالقه = باريها

أطعمتني = جانيها، قامتها = أعاليها، إعجاز = صنع .

ويتقاسـم العلاقـة فـي هـذا النص أربعة أطراف: الشاعر والآخر

---

(59) انظر البطل. على 57.
(60) نفسه.

«المُخاطَب » والروض ثم النخلة، حيث يرمز للآخر غير المرئي من خلال حـــرف« الكاف » الضمير العائد للأنثى « المرأة » في « روضك » ويرمز للوطن، أما النخلة فهي خيرات الوطن المعطاء.

يَـــا رَائِـــعَ الـــوَرْدِ مَـــزْهُوًّا بِطَلْعـــتِهِ　　لَـــسَوْفَ تَـــنْدَمُ عَمَّـــا كُـــنْتَ تَأْتِـــيهِ
وَقَـــد تَـــرانَا نَـــزُورُ الـــرَّوْضَ أَرْمَـــضَهُ　　وَهْـــجُ الْهَجِـــيرِ وَعَـــيثٌ في نواحِـــيهِ
فَمـــا أَتَيْـــنَاهُ عَـــنْ شَـــوْقٍ لِحاضِـــرِهِ　　لكِـــن أتَيـــنْاهُ مـــن عَطْـــفٍ لماضِـــيهِ
قَـــدْ كَـــانَ مَنْظَـــرُهُ بـــالأَمْسِ يُبْهِجُـــنَا　　والـــيَوْمَ جِئْـــناَ بِـــشَوْقِ الأَمْـــس نَـــرثيهِ
قَـــدْ صَـــوَّحَ الـــوَرْدُ لا لَـــوْنٌ وَلاَ أَرَجٌ　　غَاضَـــتْ نَـــضَارَتُهُ إِذ غَابَ ساقِيهِ (61)

يزدان النص بصور عديدة: يا رائع الورد، مزهواً بطلعته، سوف تندم، ترانا نزور الروض، أرمضه وهج الهجير، عيث في نواحيه، شوق لحاضره، عطـــف لماضيه، منظره بالأمس يبهجنا، جئنا نرثيه، صوح الورد، غاضت نـــضارته، غاب ساقيه، نلحظ في النص ثورة الشاعر على نفسه وعلى حبه لأنه لم يلق أصداءه لدى الطرف الآخر فأسقط في يديه، وهو يبدو « شامتاً » لما آلت إليه حال من رفضته سابقاً..

اســـتعمل الـــشاعر أداة الـــنداء « يا » في استفتاح النص منادياً « به الورد» وهذا لا يستقيم له المعنى ومن ثم ينتقل المتلقى إلى مدلول ثان يقاسم الورد صفاته ويستقيم له النداء :

الدال		**مدلول أول**		**مدلول ثانٍ**
الورد	←	لونه أحمر جميل	←	المرأة

---

(61) الديوان 165.
أرمضه: أشتد الحر عليه.　　صوح: يبس.
مزهوا: الزهو الكبر والتيه والفخر والعظمة.　　الهجير: نصف النهار.
عيث: فساد.

فالمـــرأة هـــي المقصود بالنداء، إذ تبدو من خلال صدر البيت الأول مـــزهوة بجمالهـــا، والشاعر يتغزل به، ولكن سرعان ما يصدمنا في العجز بارتداده عن الغزل إلى التهديد « لسوف تندم »، والفعل تندم مضارع مقرون بـــسوف يدل على المستقبل القريب، والندم ينم عن التراجع لفعل سابق، وهذا مـــا يهدد به ويتوعد، وفي البيت الثانى نجده يوجه خطابه لقلبه في قوله « قد تـــرانا »، ويبـــرر زيارتـــه «للمكان » « الأطلال » « فما أتيناه عن شوق لحاضره » في البيت الذى يليه، وفي هذا النص نلحظ التشاكل اللفظى ما بين ترادف وتضاد، دلالة على الصراع النفسى الذى يعيشه الشاعر زمن إبداعه.

ترادف :

ورد = الروض　　يبهج = مزهواً

عطف = شوق　　تزور = أتيناه

صوح = غاضت = غابت　　منظره = طلعته

تضاد :

أرمض ⇆ عيث　　صوح ⇆ نضارة

اليوم ⇆ الأمس　　حاضر ⇆ ماضى

وهو يكرر بعض الألفاظ لتوكيدها: أتيناه، بالأمس، الورد، ويشغل المكان « الـــروض » فضاء النص بين زمن مضى وزمن حاضر دلالة على فوضى الـــذات المـــبدعة المشتتة بين الغزل والهجاء والرثاء للمحبوب، ينعكس في اختياره لألفاظ النص التي تضطرب فيها الحركة لتغيب في نهاية القول الشعرى .. وللزمان فعله في المكان «نزور الروض، أرمضه وهج الهجير، وعَيثّ في نواحيه»:

الهجير ← زمان　　الروض ← مكان

وهج الهجير ——أرمض——← الروض

والفعل كان ينقلنا إلى حال الروض في الزمن الماضي، « يبهجنا » وهي صورة بهيجة سرعان ما تنتقل إلى صورة رثائية في عجز البيت «جئنا نرثيه » وفي البيت الأخير إعلان صريح « ونعى » « قد صوح الورد » وهي تحمل دلائلية الموت وغياب الحياة:

صوح ← غاضت ← غاب ← الموت « لا لون ولا أرج »

والإيقاع الخارجي للنص يتمثل في حرف الروى « الهاء » في الكلمات :

تأتيه، نواحيه، لماضيه، نرثيه، ساقيه مما جعل النص عبارة عن صورة موسيقية منتظمة فضلاً عن الموسيقى والإيقاع الداخلي الذي يحدثه تكرار حرف الروى داخل النص:

أرمضه، وهج، الهجير، أتيناه، لحاضره، أتيناه، منظره، يبهجنا، نضارته. وكذلك الإيقاع المقتصر على تكرار بعض الحروف «الراء»: «رائع، الورد، ترانا، نزور، الروض، أرمضته، الهجير، الحاضر، منظره، الورد، أرج، نضارة».

وأنْكَرْتَ مِنْ رَوْضَتِي نخلةً تجودُ عَلَيْكَ بِما تُثْمِرُ
لَكَمْ مَنَعَتكَ عَوَادِي الهَجِيرِ وأعْطَت بِلاَ عَائِدٍ يُذْكَرُ [62]

يُفتتح النص بالفعل « أنكرت » وهو يدل على الجحود، والجحود خيانة للواقع والحقيقة إذن فهناك لوم من طرف ثان « للشاعر» الطرف الأول المبدع للنص الشعري، ولكن تربكك صور التليسي المعقدة وأنت تحاول تفكيكها ففي قوله: « أنكرت من روضتي نخلة » قد تستطيع أن تحدد دلالة النخلة ولكن ما هي دلالة الروضة في هذا السياق الشعري.

(62) الديوان. 206.

تعطينا النخلة دلالتين: النخلة ← الخصب ← المرأة

↙ الأصالة ← المرأة

وهـــنا نستطيع أن نقول إن النخلة هي صورة المرأة، واقتران روضة بـــياء المـــتكلم ويـــسبقها حرف الجر (من) يجعلنا نفهم أن النخلة جزء من الروضة والشكل الآتي يوضح العلاقات المتشابكة:

المرأة جزء }
النخلة ⇇ المرأة
النخلة جزء }

الروضة كل }
الروضة ⇇ النساء
النساء كل }

اســـتعار الـــشاعر الروضة للدلالة على النساء وهو « جمع المرأة من غيـــر لفظـــه » واستعار « النخلة » لتكون صورة المرأة فهي رمز للخصب «تجود عليك بما تثمر» والجود فيه دلالة الحياة، وفي البيت الثانى نجد كلمة « منعـــتك » تـــدل على القطع فهي تمنع الشر «عوادى الهجير » فالمنع هنا يحمل دلائلية « المنح » منح الظل والراحة « أعطتك بلا عائد يذكر» وعجز البيت الثانى يقابل الصدر في:

منعتك ⇄ أعطتك، عوادى ⇄ عائد، من حيث الدلالة اللفظية.

وتتـــنوع جماليات النص بتنوع الإيقاع الموسيقى الداخلى المتناسب مـــع الإيقـــاع الموسيقى الخارجى لحرف الروى «الراء» تثمر، ينكر = إيقاع خارجى.

كلمـــات بها تكرار لحرف الروى: أنكرت، روضتى، الهجير = إيقاع داخلى لحرف الروى.

تكرار لحروف أخرى غير الروى « التاء » أنكرت، روضتى، تثمر، منعتك، أعطت، تجود..

ويكثر في النص التضاد بين الكلمات:

أنكرت ⇆ أعطت

تجود ⇆ منعتك

روضتى ⇆ الهجير

ونلحظ الترادف بين بعض الكلمات الموظفة في النص :

أنكرت = منعتك. تجود = تثمر

روضتى = نخلة. أعطت = تجود.

3 - الواحــة :

فاسْتَعْمِرْ الكَـوْنَ كَوْنِـى من مَشَارِقِهِ ... إلى مغَارِبِـــهِ وانْعَـــمْ بِــــسُكْنَاهَا

وَقْــفٌ عَلَـيْكَ بَــسَاتِينى وفَاكِهَتِـــى ... وَواحَتِـــى وظِـــلاَلٌ في زوايَاهَـــا [63]

يفتــتح الشاعر النص بفعل الأمر « استعمر » الصادر من المرأة إليه بما يحمله من دلالة « التعمير » وهي تدعوه لتعمير « الكون » فهو ملك لها « من مشارقه إلى مغاربه » وتطمئنه « وانعم بسكناها » فالمرأة الكون تُملِّك الــشاعر كــونها، توقف عليه ما يحمله هذا الكون من نعم وخيرات « وقف علــيك بــساتينى وفاكهتـــى وواحتى وظلال في زواياها » إنه الامتزاج مع الطبــيعة فالتليسى يغرف من الطبيعة ليقيم بناءه من الصور فيستعير منها ما يــؤدى غرضه ويخدم تجربته فاستعار « الكون » للمرأة، «مشارقه» للحياة،

(63) الديوان 193.

«مغاربه»، الموت، « بساتينى وفاكهتى»، متع الحياة، و« واحتى وظلال في زواياهــا » الارتواء والخصب، ويستخدم الشاعر جماليات أخرى نستشعرها مــن خــلال رنين القافية الكامن في تكرار حرف الروى « الهاء » و يتردد صــدى هذا الإيقاع الخارجى في داخل النص بتكرار حرف الروى « الهاء» ضــمن مفــردات الــنص محدثة توازناً إيقاعياً متساوقاً مع القافية: مشارقه، مغاربــه، فاكهتــى، وهــناك الــتوازن اللفظى الصوتى في الكلمات: كونى، بــساتينى، فاكهتى، واحتى، والترادف الدلائلى يتضح من النص: بساتينى = واحتــى، اســتعمر = انعم بسكناها، والتضاد بين كلمتى: مشارقه، مغاربه، ويــشغل المكان حيزاً كبيراً داخل النص: الكون، سكناها، بساتينى، واحتى، زواياها، أما الزمان فهو يشغل الحيز الأقل.

وَتِلْــكَ وَاحَــتُـهَا بِـالظِــلِّ وارِفَــةٌ   عِنْدَ الشُطُوطِ التي كُـنَّا هَجرْنَـاهَا [64]

اســتعار التليسى الواحة من الطبيعة ليكوّن صور المرأة: وتلك واحتها بالظل وارفة، وعند الشطوط، التي كنا هجرناها والعلاقة بين المرأة والواحة يتضح في الشكل الآتي:

المرأة = سكن = راحة ← خصوبة

الواحة = ماء = ظلال ← خصوبة

ويحيط المكان بالنص: واحتها، عند الشطوط، والزمن في «هجرناها » وهو زمن قد مضى بدلالة الفعل «هجر» و« كنا » واتفقت وتناسقت موسيقى حرف الروي « الهاء » مع الإيقاع الداخلي في « واحتها » وتنعكس الظلال على الصورة بفعل كلمة « وارفة ».

(64) الديوان 192.

وأَظَلُّ أَظْمَأُ والغَدِيرُ مُجاوِرِى وأظلُّ أَسْغبُ والثّمارُ بِجَانِبِى
وأَشُدُّ في لَهَبِ الهَجيرِ رَوَاحِلِى وَالوَاحَةُ الخَضْراءُ بَعْضُ مَكَاسِبِى[65]

المرأة في هذا النص « غدير، ثمار، واحة خضراء » والظمأ كناية عن صوت الغريزة الفوضوي [66] الذي توقفه الفضيلة والعفة اللتان تلازمانه على الرغم من الصراع النفسي بين « الظمأ والجوع » وبين تلبية ذاك النداء وفي «أظمأ واسغب » حرمان ومما يزيد من تأجج نار الحرمان وجود ما يطفئ هذه النار وما يبدد هذه المعضلة « وهو هنا يذكرنا بقصة آدم الذى اتبع الغواية ولم يصبر على الحرمان بينما التليسى يصور نفسه آدم آخر أقوى على تحمل الحرمان».

إن الشاعر ليحتمل كل ذلك الألم في سبيل نيل « الواحة الخضراء » رمز للمرأة الأمل التي يبحث وتحمل صور الشاعر دلالة الاستمرار بتكراره « أظل » ولاستخدامه لفعل الزمن الحاضر:

أظمأ، أسغب، أشد؛ ويكثف صور المكان: الغدير، بجانب، الواحة، ولكن ظلال الزمان تشمل النص في إحساسنا بالحرمان واختياره لصورة الزمن «الهجير» وكلمة « مجاورى » لها دلالية القرب والجوار وهي تؤلف إيقاعاً موسيقياً مع « بجانبى، رواحلى، مكاسبى » مع القافية «الباء» وحركته الكسر، وتتداعى الحروف في أول الكلمات مؤلفة جرساً نغمياً خاصاً: أظل، أظمأ، أظل، أسغب، أشد و حرف الواو بتواجده في النص وتكراره يضفي لوناً جمالياً آخر، وفي البيت الأول نجد بين كلماته تناظراً من حيث التقسيم والترادف والتضاد:

(65) الديوان. 82. أسغب: أجوع.
(66) السعدني. مصطغى. التصوير الفنى في شعر محمود حسن اسماعيل ص136 .

الترادف: وأظل / أظمأ / والغدير / مجاوري « الصدر »

وأظل / اسغب / والثمار / بجانبـــي « العجز »

↓ ↓ ↓ ↓

استمرار حرمان محرك الغريزة المكان

أظل = أظل، مجاورى = بجانبى، الثمار = الغدير، أظمأ = اسغب .

استمرار مكان حاجة حرمان

التضاد :

أظمأ ⇆ الغدير أسغب ⇆ الثمار

وتتداعـــى الحروف داخل النص « الراء »: الغدير، مجاورى، الثمار، الهجير، رواحلى، الخضراء .

4- النبـــات :

قـد جئت في زمن القطاف مواسمى حبلـــى بكـــل روائعـــى ومواهبـــى

فـــإذا مـــددت يـــداً إلى أغـــصانها جـادت علـيك بكل حلو لاهب (67)

يلجـــأ الشاعر إلى الطبيعة في تصوير المرأة وعلاقته بها حتى يتحرك بحـــرية أكثـــر في ظلالها، ويتخذ منها صوراً رمزية تناسب المشهد الذهنى الـــذى يريد إطلاعنا عليه، أو أن يضمنه نصوصه الشعرية، فالمرأة هنا ذات مواسم، وهي «حبلى » فيها « روائع ومواهب » وأغصانها تجود بكل «حلو لاهـــب »وأن زمـــن مجـــيء الـــشاعر إليها هو« زمن القطاف » كناية عن نضجها، وركز في البيت الأول على الزمن « زمن القطاف، مواسمى » فهو

(67) الديوان 83.

زمـــن الخيـــر والسخاء، والقطاف هو جنى المحصول أى « زمن الولادة » زمن التجدد، وفي البيت الثانى الفعل « مددت » فيه إيحاء بالتمدد والاتساع، « والأغـــصان » الفـــروع من كل شيء، وفي صورة « بكل حلو لاهب » إيحاء إلى أسطورة الشجرة المحرمة.

مـــن ذلك نخلص إلى أن الشاعر لا يتحدث أو يصف امرأة بعينها بل هـــو يحاور « ملهمة أفكاره » وهي من تدعوه إليها فهي شجرة قد تنوع فيها الثمـــر، وهي تطلب منه أن يوصل ما انقطع من أفكار « فإذا مددت يداً إلى أغـــصانها » والغـــصن فـــي الشجرة هو الذى يحمل الأوراق والثمار فشبه الأفكار بالأغصان التي تحمل « روائع ومواهب »؛ وصور التليسى قد تحمل أكثـــر من دلالة، فقد تتدثر الحياة بصورة امرأة تحاول إغواء الشاعر، كما أغـــوت حواء آدم فأحالته إلى طريد، فالحياة تجود على من يُقبل عليها بكل « حلو لاهب »، إنها الحياة تدعوه إلى الإقبال عليها ومن ثم فهي تغريه بكل ما فيها من متع جذابة.

وقد جَمُل النص بما يحمل من إيقاعات في القافية:

مواهبـــى، لاهـــب، وإيقاعات داخلية في حرف الدال المتكرر: مددت، يداً، جادت، مع **ترادف** الكلمات الدلائلى:

مواسمى = حبلى = زمن القطاف، مواسمى = روائعى

مددت = جادت، حلو لاهب = القطاف.

وقـــد جـــسم الشاعر الزمن في « مواسمى » لتكون امرأة « حبلى » كناية عن زمن الخير.

قُطُـــــــوفهَا دَانِـــــيةٌ حَتّـــــــى إذا مُـــدَّتْ يَـــدُ الجَانِـــى تَعَـــالى الثمـــرُ
إِن أَدركَـــتْهَا لَـــوْثَـة مـــن كـــرَمٍ يَـصِيرُ مـنها الـصَّابُ شـهداً يقْطُـرُ

وَهــي إذا ضَــنَّت فَــصَخرٌ جَامِــدٌ لا يعــرفُ العَطْــفَ ولا يستــشعِرُ
قَــدْ صَــاغَها الله ســلاماً كُلَّهَــا وصـــاغَها اللهُ جَحِــيماً يُحْــذَرُ
وَهــي عَلَــى عِلاَّتهَــا مَحْــبوُبَةٌ والقَلْــبُ في مِحْــرابِهَا يُكَبِّــرُ (68)

اقتــبس الــشاعر الرمز الدينى ﴿قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ﴾ (69) في النص لتصوير المرأة، فشبهها بشجرة ثمارها قريبة من يد الجانى، ولكن يناقض الشاعر ما جاء فــي صدر البيت بما جاء في عجزه، فما أن يمد الجانى يده حتى يتعالى الثمر، إنه السهل الممتنع، « إذا مُدت يد الجانى تعالى الثمر »، فهو يسمو ويعلو.

والفعــل « مــد » يفيد الامتداد عمودياً أو أفقياً، ويد الجانى هنا تفيد الــتطلع والامتداد إلى أعلى إلى ما هو راق وما ليس باليد، والبيت الأول فيه حــركية المحاولة والفشل المتمثلة في حركة الجانى وهو يمد يده لجنى الثمر من الشجرة وهي محاولة، لتتحرك الثمار وترتفع فتفشل المحاولة، بالرغم من « دنــو القطــوف » ولكــن حركة العلو « تعالى الثمر » تجعلها بعيدة فهو «تحــول »، والــشاعر فــي البيت الثانى يستخدم كلمة « لوثة » وهي تعنى الحماقة (70) في قوله: « لوثة من كرم » فكيف يكون الكريم أحمقَ ؟! التعبير غريب مهما قصد به الشاعر فهو في غير محله ..

والكــرم يجعل الصاب « كالعسل » يقطر، وهذه الكلمة الأخيرة تحيلنا إلــى صــورة ذهنــية لإناء قد امتلأ عسلاً، فسال على جانبيه حتى تقاطر، والصورة كناية عن الكرم والسخاء الشديد، والفعل يصير له دلالة التحول من حال إلى حال فهي ليست دائماً كريمة بل « إن أدركتها لوثة من كرم» ويؤكد ذلك البيت الثالث فيصفها بالبخل « ضنت » ويشبهها «بالصخر » بعد حذف

---

(68) الديوان 127. لوثة: حماقة، الصاب: شجر مر.
(69) الآية 23. سورة الحاقة.
(70) اللسان. لوث.

أداة التشبيه « وهي إذا ضنت فصخر جامد » فالصورة خالية من الحركة بل هي جامدة خالية من الحيوية « لا يعرف العطف ولا يستشعر » والتكرار في البيت الرابع « صاغها الله » يعبر عن تحير الشاعر لهذا المخلوق المتعدد الأمزجة « سلاماً كلها، جحيماً يحذر» وهو أخيراً يعلن أنه لن يستطيع العيش بدون المرأة « وهي على علاتها محبوبة، والقلب في محرابها يكبر » وهذه الصورة الأخيرة تضفي إحساساً بالخشوع والهيبة.

وإذا جسنا النص فإنا واجدون جماليات عديدة، وموسيقى مختلفة الإيقاع والنغم، فالقافية موزونة، وحرف الروى هو « الراء » في الكلمات: الثمر، يقطر، يستشعر، يحذر، يكبر، ويقابل الموسيقى الخارجية للروى موسيقى داخلية من تكرار حرف الروى في الكلمات: أدركتها، كرم، يصير، صخر، يعرف، محرابها.

وتكرار حرف الهاء في الكلمات: أدركتها، منها، شهداً، هي ،كلها، صاغها، هي، علاتها، محرابها، وفي النص ثنائيات في التضاد:

جحيم ⇄ سلام، جامد ⇄ يستشعر، دانية ⇄ تعالى،

الصاب ⇄ العسل

وثنائيات **الترادف**: قطوفها = الثمر ،

صخر = جامد

دلالية الألفاظ: يد ← القوة، الجانى ← صاحب السطوة

ضنت ← عقمت، صخر ← موت

وصور النص ثابتة لا نرى فيها حركة الامتداد إلا في عجز البيت الأول والثاني في:

مدت، تعالى ← حركية الامتداد أفقياً وعمودياً.

يصير ← التحول ، يقطر ← الرتابة.

وتتقلب في النص أفعال الزمان بين حاضر وماض وفقاً للفوضى النفسية التي يعيشها الشاعر.

كَمِثْلِ مَعْزُوفَةٍ جَاءَتْ مَطَالِعُهَا صَخَّابَةً، ثم سَالَ النَّايُ والوَتَرُ
أو مِثْلَ زَوْبَعَةٍ رَعْنَاءَ أَعْقَبَهَا صَحْوٌ، تَكَادُ لَهُ الآفَاقُ تَنْهَمِرُ
أو جَوْزَةِ الهِنْدِ جُدْرَانٌ وأَغْلِفَةٌ وقد تَأَلَّق خَلْفَ القِشْرَةِ الثَّمَرُ (71)

المرأة « معزوفة، زوبعة، جوزة الهند » في الصورة الأولى تشبيه للمرأة بالمعزوفة الصاخبة، ففي مطالع هذه الموسيقى تكون صاخبة ثم تهدأ « ثم سال الناى والوتر » والناى رمز للحزن .

والشاعر في هذه الصورة يوظف حاسة السمع في الإيحاء بالحزن لما ترسله نغمات الناى والعود من ترنيمات مشجية، والسيلان يعطى إيحاء بالرتابة وصورة « سال الناى » فيها تراسل حواس :

سال « لمسية بصرية » ← الناى « سمعية »، وكذلك يشبه المرأة بالزوبعة القوية التي يعقبها الصحو « تكاد له الآفاق تنهمر »، ثم يشبهها بجوزة الهند ذات القشرة الصلبة والثمر اللذيذ، إن الشاعر بتشبيهاته وصوره يعادل بين الحياة والمرأة والطبيعة :

الحياة ← متقلبة ← ممتعة

الطبيعة ← متقلبة ← ممتعة

المرأة ← متقلبة ← ممتعة

(71) الديوان. 202 – 203.

إنه محب للحياة وللمرأة وللطبيعة فمزج هذا الثالوث في نصه الشعرى مـــستخدماً رمـــوز الطبــيعة متحدثاً إلى المرأة موحياً بها للحياة، إن الأبيات تتحـــرك عمـــودياً صعوداً وهبوطاً، فالمعزوفة تبدأ صاخبة لتهدأ إلى درجة الـــسيلان، واختار الشاعر السيلان لدلالته على الحركية الزاحفة التي لا تأتى بصوت، ثم يعود في البيت الثانى فيملأ (الصدر) منه بزوبعة مدمرة لتنقلب إلـــى صحو في (العجز)، والشاعر في ذلك كله يستخدم التضاد في صوره الحركية التي تدور في فلك الإثارة واللا إثارة :

زوبعة	⇆	صحـــــــو	،	زوبعة رعناء	⇆	تنهمر
↓		↓		↓		↓
إثارة، غيوم		إشراق، اللاإثارة		تـــدمــــير	⇆	بناء

مطالعها	⇆	الآفـــاق	،	صحـــــو	⇆	تنهمر
↓		↓				
أول		آخــــر				

وحب الشاعر للثالوث « الحياة، المرأة، الطبيعة » جعله يفلسف الأمور ويخرج بحكمة:

جوز الهند ← قشره صلب ← محتواه لذيذ.

كـــذلك الحياة والمرأة والطبيعة، رغم التقلبات التي نُفاجأ بها إلا إنّا لا ننكر حبنا لها، واستمتاعنا بها، وفي النص ترادف بين كلماته:

معزوفة = زوبعة ← دلائلية الصوت

صخابة = رعناء

القشرة = جدران = أغلفة، أعقبها = خلف، تنهمر = ثمر ،

جوزة الهند = ثمر ،

ونلحظ علاقة الكلمات والجمل ببعضها في النص:

ثمرة ← الناى والوتر، تنهمر ← (سقوط الأمطار) ،

ثمرة ← الزوبعة الرعناء .

والثمر في البيت الأخير هو لب ← جوزة الهند،

والبيت الأول والثانى يسيطر عليهما الصوت في:

معـــزوفة، صـــخابة، الناى، الوتر، زوبعة، تنهمر؛ والزوبعة، والفعل تنهمر لهما دلالية الصورة البصرية والصوتية، والبيت الثالث تملؤه الجدران والأسوار فهي الحدود والتقاليد التي نسجن أنفسنا خلفها.

وقـــد زيـــن الـــشاعر نصه - بوعيه أو لا وعيه - بجماليات مختلفة نـــبدؤها بحرف الروى « الراء » وموسيقاه المسموعة بتكرار الحرف في كلمات القافية: الوتر، تنهمر، الثمر، وموسيقى داخلية تنبعث بتكرار «حرف الهـــاء» فـــي الكلمـــات: مطالعها، أعقبها، له، الهند وفق التوازن الصوتى للإيقاع وأيضاً الكلمات:

معـــزوفة، صخابة، زوبعة، أغلفة، جوزة، القشرة تحمل إيقاعاً صوتياً متوازياً.

هـــي كالحَـــيَاةِ زَعَـــازِعٌ وزَوَابِـــعٌ   ونَـــسَائِمٌ تُغْـــرِيكَ بِالإِبْحَـــارِ [72]

يشبه الشاعر المرأة بالحياة « هي كالحياة »، ويفسر صورته بالطبيعة «زعـــازع وزوابـــع » لتـــنقلب إلى « نسائم »، وتعج الصور بالحركة في الـــصدر، بينما تخف هذه الحركة في العجز، ويستخدم الشاعر التضاد في بناء صوره، فمن قوة الزعازع والزوابع إلى هدوء النسيم المغرى بالإبحار،

(72) الديوان 254 .

وفعل الزمن « تغريك » يوحي بالديمومة، والإبحار يدلل على الولوج إلى المجهول وركوب الأهوال.

قافية النص « الراء » وموسيقاه الداخلية بنيت من تكرار حرف العين: زعازع، زوابع.

وفضاء النص رحب فهو يحتوى الحياة، والحياة لا حدود لها معلومة، والرحابة أو الشساعة نجدها في الإبحار، والبحر لا حدود لاتساعه برؤية العين المجردة.

5- البحر :

مسقط رأس الشاعر « باب البحر » جذبه بجماله وتقلباته، وأفقه اللامحدود، فخلع على كل من يلحظ فيه تلك الصفات طوراً من أطوار البحر ..

دَاكَ القَوامُ لَكَمْ عَبرت بُحورَهُ   ورَكَزْتُ أَلْوِيَتِي عَلَى خُلْجَانِهِ
وغزوت كل ثنية من أرضه   وملأت كفي من جنى رمانه
وركبته عطراً وشوقاً لافحاً   نحو المرافي الخضر من شطآنه [73]

صور النص « عبرت بحوره »، « ركزت ألويتي »،« غزوت»، «ملأت كفي »، « ركبته عطراً »، « وشوقاً لافحاً »، « المرافي الخضر »، جعل الشاعر للقوام بحوراً تُعْبَر، وخلجاناً يَنْصب عليها المتسابقون ألويتهم، وجعل له أرضاً تغزى كل ثناياها وتجنى ثمارها، وأخيراً يصوره مركباً من عطر، ومرفأ ترسو على شطآنه أشواقه، إنه يصف امرأته، بيد أنه يلجأ إلى الطبيعة « البحر » فيستعير أدواتها لتوظيفها في بناء صوره الحسية.

---

(73) الديوان: 149.

إن الفعــل «عبرت» بزمنه الماضى يدل على المرور بلا مبالاة فهناك ألفـــة نشأت من تعود العبور فهمناها من « لكَمْ »، ولكنه يعود ويذكر ألويته على الخلجان لتأكيد الامتلاك، ولا يكتفي بألويته بل يغزو كل ثنية فيه إمعاناً فـــي الـــتوحد بعد التملك، والفعل « ملأت » يعنى التشبع و« ملأت يدى من جنى رمانه » صورة حسية تحمل في طياتها علاقة الرجل بالمرأة ..

ويجـــسد الـــشاعر العطـــر، ويجعله مركباً يمتطيه « وركبته عطراً » والهاء عائد على القوام في البيت الأول، وقد اختار الشاعر لون مرافئه :

«المرافئ الخضر » كناية عن الأمل، فصوره تحمل الرائحة في «ركبته عطـــراً »، وتحمـــل اللون في « المرافيء الخضر » واللمس في « ملأت يـــدي من جنى رمانه » وصورة بصرية في « ذاك القوام » والصوت في « غـــزوت كـــل ثنية » حيث أصوات المعركة، فاجتمعت في النص صورٌ ســـمعية وبـــصرية وشـــمية ولمسية أضفت على النص التنوع في الجماليات فضلاً عن جمال الإيقاع الذى يحفل به النص.

بتكـــرار حـــرف الروى الهاء في: خلجانه، رمانه، شطآنه يتممه إيقاع صـــوتى داخلـــى لحرف الهاء: بحوره، أرضه، ركبته، وحرف الكاف: لكم، ركـــزت، كل، كفي، ركبته وحرف الراء: عبرت، بحوره، ركزت، أرضه، ركبته، عطراً، المرافئ، الخضر وتداعى هذه الحروف داخل النص الشعرى يعطينا إحساساً عالياً بموسيقاه.

ويـــستعير الشاعر المرافئ لتكون رمزاً للمرأة التي ينشد عندها الأمن والاســـتقرار، وصور الشاعر رمز حسى لما يريد تحقيقه وذلك لتأكيد ذاته، فيـــسعى للحـــصول على المرأة التي هي رمز للحياة وضد الفناء، وتتماهي صـــور الطبـــيعة: البحر، الخليج، الأرض، رمانه، المرفأ، الشط، مع صور الإنـــسان: القـــوام، الكف، الجنى، الغزو، العطر، بذلك يحقق التوحد المنشود بين الطبيعة والإنسان، وتنتشر في النص ألفاظ متناقضة وأخرى مترادفة :

ترادف: غزوت = عبرت، ركبت

ثنيــة = خلجانه

القوام = أرضه

تضاد: عطر ⇆ الخضر

↓ ↓

رائحة لون

قَــدْ كُــنْتِ أنــت البَحْــرَ في أهْــوَالِهِ وخَفائِـــهِ وصَـــفَائِهِ الــبَلّورِى [74]

استعار الشاعر الصورة « أنت البحر » ليصور بها المرأة، ونحن نعلم أن البحـــر يمتلك الرحابة والسعة والعمق، به ملوحة في المذاق، لونه أزرق بلـــون السماء، وكل ذلك ليس له علاقة بمن يصف، بيد أن الشاعر لم يتركنا حائرين فسرعان ما فصّل:

أنها تشبه البحر: « في أهواله »، « خفائه »، « صفائه البلورى »

فالـــشاعر ترك كل الصفات الظاهرة واختار صفات يرى أنها في هذه المـــرأة الحبيـــبة، إنهـــا البحر في صعوبة ركوبه، وصعوبة الحصول على المـــرأة، وهـــي البحـــر فـــي غموضه، ولكن الشاعر يجمع النقيضين فيها: فالغمـــوض ⇆ صفاؤه البلورى، صفاء بلون الزجاج ونرى هذا الصفاء في أجمل أوقات هدوء البحر.

يتكرر في النص حرف الهاء محدثاً إيقاعاً داخلياً :

أهواله، خفائه، صفائه، والبيت ساكن لا أحداث فيه.

---

(74) الديوان 88 .

شَــيءٌ بِبســمتِهَا، شَــيءٌ بِبهْجَــتِهَا ... يُخَــالِطُ الــرُّوحَ يَــسْرِى فِي حَــنَايَاهَا
شَــيءٌ يَمــدُّ وُعُــوداً نَحْــوَ سَــاقِيَةٍ ... رَقْــرَاقَةٍ فِي ظِــلاَلِ الــنَخْلِ مَجْــرَاهَا
شَــيءٌ يُــوَزِّعُ أثمــاراً وفَاكِهَــةً ... مَوَاسِــمُ الجَنَــى وَالخَــيرات مَــرْآهَا
شَــيءٌ مِــن البَحْــرِ فِي إقْــبال مَوْجَــتِهِ ... نَحْوَ الشَّوَاطِئِ تَغْفُو فَوْقَ حَصْبَاهَا(75)

يــستلهم الــشاعر الطبيعة في تصوير علاقته بالمرأة فيبدأ « ببسمتها» التــي تجذبه، وتتكاثف الصور وتتتالى: شيء ببسمتها، شيء ببهجتها، يخالط الــروح، يــسرى في حناياها، شيء يمد وعوداً نحو ساقية،في ظلال النخيل مجراها، شيء يوزع، شيء من البحر، في إقبال موجته، تغفو فوق حصباها إنهــا صــورة حائرة تحاكى حيرة مبدعها، و « شيء» مبهمة وتكرارها في الــنص يؤكد حيرة الشاعر، والصورة في البيت الأول تبهجنا لورود كلمات الــبهجة بهــا: بــسمتها، بهجــتها، والفعل « يخالط، يسرى » له دلائلية الامتــزاج والتوحد، والفعل يمد في البيت الثانى يوحى بالتواصل، تواصل الزمان « وعوداً » مع المكان « نحو ساقية » كناية عن المرأة، وفي صورة البــيت الــثالث نجد « أثماراً وفاكهة » وهي صورة ذوقية يشبه فيها الشاعر مذاقها بالمرأة، ويختم الصور بصورة المرأة «البحر» وذلك في إقبال موجته وهو يجسد الموجة ويصورها امرأة « تغفو فوق حصباها ».

اخــتار الــشاعر قافيته ليكون حرف الروى « الهاء » إيقاعاً خارجياً للــنص: حــناياها، مجراها، مرآها، حصباها، تقابلها موسيقى داخلية يؤلفها تكــرار كلمــات بهــا حرف الهاء بسمتها، ببهجتها، موجته، فاكهة، وتكرار حــرف الــراء، الروح، يسرى، رقراقة، أثماراً، الخيرات، البحر، مجراها،

(75) الديوان 186 – 187.
حصباها: الحَصْب، الحصى.

مــرآها، ويكثــر الــشاعر من المترادفات داخل النص الشعرى: بسمتها = بهجــتها، يخالط = يسرى، يوزع = يمد، وعوداً = أثماراً، شواطئ = ساقية، البحر = الخيرات، ظلال = تغفو، النخل = الثمر، مراسم الجنى = الخيرات.

تماوجــت هــي والألــوان واحــدة   مــداً وجــزراً وأمطــاراً رَجَــوْنَاهَا

دَوّامَــةً مــن أعاصــيرٍ وَمِــن نَغَــمٍ   ومِــن عِــنَاقٍ، وأخْطَــارٍ رَكِبْــنَاها (76)

إن امرأة التليسى تتماوج حتى تتماهي مع الألوان، مداً، جزراً، أمطاراً، ونجــد في الصورة الأولى « تماوجت » حركة اضطراب كحركة الموج يعلو ويهــبط وهــذا الــتماوج أضفى تنوعا حركيا حتى تمازجت و« الألوان » ثم تتوالــى الحــركات، مداً وهي حركة الامتداد والانبساط، وجزراً وهي حركة الإنحــسار عن الحيز، ومن الحركة الأفقية ينتقل الشاعر إلى الحركة العمودية المتمثلة في حركة سقوط الأمطار، والشاعر يُجْمل كلامه ثم يُفصّل :

دوامة: ← من أعاصير ← ومن نغم ← ومن عناق ← وأخطار.

هي والألوان واحدة: ← مداً وجزراً وأمطاراً .

والــشاعر يــداخل الصور بعضها في بعض، فالألوان لا يناسبها المد والجــزر، وإنما أتى بهما لتناسب الفعل « تماوجت »؛ وتختلط الصورة في البيت الثاني بين المتناقضات أعاصير ⇆ نغم،

عناق ⇆ أخطار، فالشاعر في دوامة وأحاسيسه متناقضة،

بين مد ⇆ وجزر، أمطار ⇆ أعاصير.

وفي النص ترادف لفظي دلائلي بين الكلمات: أعاصير = أخطار

نغــم = عناق

مد وجزر = تماوجت

---

(76) الديوان 188.

يُقفل النص الشعرى بموسيقى يؤديها حرف الروى الهاء في «رجوناها، ركبناها » والكلمات: مداً، وجزراً، وأمطاراً، وأعاصير، ونغم، وعناق، واحدة، ودوامة، تحمل إيقاعاً منتظماً له وقعه المميز على أذن المتلقى. وتتماوج صور الشاعر كما تماوجت إيقاعاتها فالكلمات: أمطاراً، مداً، جزراً، أعاصير، عناق هي صور سمعية بصرية، أي أن الصورة قد تكون بصرية كالأمطار، ولكنها في تساقطها تحدث أصواتاً مما يجعلها صورة سمعية أيضاً، ولكن هناك كلمات تحمل صورة سمعية فقط: « نغم »، والألوان ← بصرية، أما كلمة عناق فهي صورة بصرية ولمسية، والشكل الآتي يوضح دلائلية بعض الكلمات وعلاقتها ببعض :

أعاصير « سمعية » ← أصوات قوية مزعجة ← صورة مأساوية

نغمة « سمعية » ← صوت جميل ← صورة مبهجة

مد ← إقبال، جزر ← إحجام. رجوناها ← طلبناها

أمطاراً ← ماء ← الخصب والخير. ركبناها ← خضناها

أعاصير← رياح قوية ← الدمار والشر. تماوجت ← تمازجت

تلك الكلمات تحيلنا على الزمان في النص وأفعاله كما صورها الشاعر، فزمن النص هو الزمن الماضي بما فيه من خير أو شر.

هِي للشُّمُوخِ وفي الذُّرَى اعْلاَمُهَا وأنا أُرِيدُ النجمَ ضِمْنَ عَبِيدِي
لا أنْتِ أَنْزَلْتِ الشِّراعَ ولا أنا خَفَّفْتُ مِنْ مَوْجِي ومِنْ تَصْعِيدِي

لم يتخل الشاعر في البنية الخارجية للنص عن الإيقاع التقليدي، فاختار حرف الدال ليكون روى نصه، وافتتحه بضمير الغائبة « هي » ،

ممـا جعل القول الشعرى حديثاً منقولاً غير مباشر، فهو يحاور نفسه

«عنها » ثم ينتقل في العجز لينقلب الحديث عن نفسه لنفسه « ذاتى » ونفاجأ في البيت الثانى ليكون القول الشعرى خطاباً مباشراً بالضمير « أنت » ليعقبه بالــضمير «أنا» كمقارنة بين ما يريد الشاعر« وما تريد هي » فهناك علاقة تضاد بين صور التليسى، فالصورة الأولى:

« وهي للشموخ » رمز للعلو والرفعة، وفي الذرى أعلامها ليقابلها في العجــز بــصورة ثانية: أنا أريد النجم ضمن عبيدى قمة الإذلال إنه يمارس ثنائية العلو والهبوط:

النجم علو ورفعة ⇆ عبيد ⇆ ذل وتدنى.

الشموخ ، الــذرى ⇆ عبيد.

ويخفــت الصوت بالمواجهة في البيت الثانى « لا أنت أنزلت الشراع» « ولا أنــا خففت من موجى ومن تصعيدى » وهنا أيضا تضاد بين ما يريد وما تريد هي، فالشاعر في صراع :

لا أنت ⇆ لا أنا، أنزلت ⇆ تصعيدى

والتليــسى يغــرف صوره من أدوات البحر وآلياته، فالصورة « لا أنــت أنــزلت الشراع » كناية عن الاستسلام من الطرف المخاطَب، وهي استعارة من رسو السفينة في الميناء وركونها فيه، واستسلامها لمياه البحر، تقودها إلى مكانها بدلا من الشراع، ثم قوله « خففت من موجى » كناية عن تسكين الغضب، فالموج يرمز للغضب أو الثورة، فكلمتا « الشراع، موجى» قــد اســتدعت لــدى المتلقى صورة البحر، واضطراب أمواجه وارتفاعها وهــبوطها ممــا يضفي إيحاءً على الجو النفسى المتوتر للشاعر والصراع الذى يعيشه..

ويجمع الشاعر مترادفات في نصه: أعلامها = الشراع

الذرى = النجم   الشموخ = الذرى   أنزلت = خففت

موجة = تصعيدى   هي = أنت   أنـــا = أنا

وبتكراره للضمير « أنا » يؤكد إرادته ووجوده على ساحة النص، أما تكرار بعض الحروف داخل الخطاب الشعرى فإنه يكوّن موسيقى داخلية لها وقعها الجميل :

تكرار حرف الميم: موجى، من، من، للشموخ، أعلامها، النجم، ضمن

تكرار حرف التاء: أنت أنزلت، خففت، تصعيدى.

تكرار حرف النون: أنا، النجم، ضمن، أنت، أنزلت، أنا .

تكرار حرف الراء: الذرى، أريد، الشراع.

تكرار حرف النفي: لا أنت، لا أنا .

وللحروف الصفيرية وقعها الموسيقى المميز: أنزلت، تصعيدى .

وتكون صور النص بصرية في بعض الكلمات: أعلامها، النجم، الشراع، موجى، وقد تحمل الصور البصرية خلفية لصورة سمعية في « موجى » فنحن نـــرى حركة الموج ونسمع هديره، وتكاد تكون تلك الصور حركية: فللأعلام حـــركتها وكـــذلك الـــشراع والموج، أما النجم فهو عنصر ثابت في صورته المرئية، ومما يحرك النص الفعل « أنزلت » فله دلائلية حركية نستطيع أن نراها بين أسطر النص فالفعل يستدعي لدينا عملية إنزال الشراع وما فـــيها من حركة، أما عجز البيت فحركته متمثلة في حركة الموج بين مد « تـــصعيدى » وهـــي كناية عن شدة الغضب، وجزر « خففت » كناية عن كظـــم الغيظ والهدوء، ويحمل البيت الأول في عجزه صورة مجسمة للنجم، وأنـــا أريد النجم ضمن عبيدى، حيث تؤنسن إرادة الشاعر « النجم » فتجسده لتصيره من عبيده.

ب - صور المرأة من خلال التراث والأسطورة :

يلجـأ الشاعر إلى التراث والأسطورة متخذا منهما وسيلة لنقل التجربة الـشعرية والتعبيـر عـنها من خلال الإيحاء [77] والأسطورة هي القصة أو الحكايـة قـد تكـون مجهولة المؤلف يمتزج فيها الخيال والتقاليد الشعبية والواقـع[78] وقد تُجسد في شكل رمزى قوى الطبيعة أو بعضها من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم [79] وتتحدث عن الأصل والعلة ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية [80]..

ويـسترجع التليـسى الماضـى لوصـله بالحاضر المعيش، فالتجربة الـشعورية بمـا لهـا من خصوصية في كل عمل شعرى هي التي تستدعى الرمز القديم [81]:

واسْتَرْجَعَ الفِكْـرُ مِـنْ ماضِيهِ كَوْكَبَةً ... مـن الحِـسَانِ تَهَـادَتَ بَـيْنَ أسْـرَاهَا

نُعْـمُ وعـزُّ وَعَفْـرَاءُ وَعَائِـشَةُ ... وَزَيْـنَبُ والثُّـرَيَّا ثُـمَّ لَـيْلاَهَا

تَـيَّمْنَ قَيْـساً وعَلَّمْـنَ الهـوى عُمـراً ... وابـنُ الوَلِيدِ تُباهي بَيْنَ صَرْعَاهَا [82]

تـتكاثف الصور في النص: استرجع الفكر من ماضيه « كناية » عن استحـضار الماضـى وهـي صورة حركية « استبطان الذات » كوكبة من

---

(77) انظـر زايد على عشرى: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس ليبيا، ط 1978، 15.

(78) مسعود جبران: معجم الرائد. وانظر عيد كمال فلسفة الأدب والفن. 27.

(79) الأسـعد. سـامية: الأسطورة في الأدب الفرنسى المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج، العدد 3 أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 109.

(80) أحمد. محمد فتوح: الرمز والرمزية 288.

وانظر – ويليك .رينيه، ووارين، اوستن: نظرية الأدب، ترمحى الدين صبحى 198

(81) إسماعيل عز الدين: الشعر العربى المعاصر 199.

(82) الديوان 115، 116. كوكبة: جماعة.

الحـــسان كناية عن الكثرة تهادت بين أسراها ونستطيع أن نلمح تلك الكوكبة مـــن الحـــسان وهي تسير وتتهادى وتتمايل بين بعضهن، ويأتى البيت الثانى مفـــسراً وموضـــحاً صـــورة « الحـــسان » فهن: نُعم وعائشة وزينب وثريا صـــاحبات عمـــر بن أبى ربيعة، عز صاحبة كثير، عفراء حبيبة عروة بن حـــزام ،ليلـــى متـــيمة قـــيس بن الملوح وقد ذكرهن الشاعر كمعادل تراثى للحبيـــبات فـــي التراث والصرعى من الرجال. ولا تتحرك الصورة في هذا البـــيت فهي لا تحوى فعلاً يحركها، ولكن بانتقال الشاعر للبيت الثالث تتدفق الحـــركة فـــي البيت الثانى فهو مفتاحه، إذ إن أولئك النسوة « تيمن قيساً » فالفعـــل تيمن يحمل دلاثليات متعددة للحركات والسكنات وماتحمله من آهات وآلام منتـــشرة في ديوان قيس بن الملوح، وهن أيضا « علّمن عمراً » وما يستدعيه التعليم من آليات حركية مختلفة « وابن الوليد تباهي بين صرعاها » كناية عن لقبه صريع الغوانى.

وقد وظف الشاعر تلك الصور لتكون خلفية تراثية يستدعى من خلالها زمن الحب العذرى فهو لا يلتقط الأحداث وإنما يستحضر الأسماء ليعيدنا أو يذكـــرنا بالـــذى مضى، وقد جسد الشاعر الفكر وجعله كائناً يسترجع ماضيه فجعل زمن النص هو الزمن الماضى.

خـــرج حرف الروى « الهاء » بإيقاع « آهوى » فكأن الشاعر يتأوه بـــإطلاق هاء الروى محدثة إيقاعاً متوازناً مع الإيقاع الداخلى بتكرار حرف الهـــاء فـــي: ماضيه، تهادت، الهوى، تباهي وتكرار حرف العين: استرجع، نعم، عز، عفراء، عائشة، علمن، عمراً .

تكرار حرف النون: تيمن، علمن، ابن، بين .

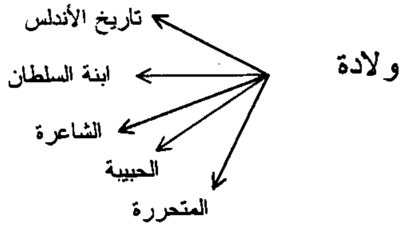
ونجد بين كلمات النص ترادفاً دلاثلياً: تيمن = صرعاها.

عمر = قيس ← شعراء الغزل، كوكبة = الحسان

وِلَّادةُ خلَّــــدتْهَا مـــن رَوَائِعِــنا		قَـصِيدَةٌ تحفَـظُ الأَجْـيَالُ مَغْـزَاهَا
وَعَـبْلُ بالـشُمُوخِ ظَـلّ يَـسْكُنُهَا		زَهْـواً بِمَـا عـنتر العبـسى غَـنَّاهَا
وهِـنْدُ مـا انجـزت وعـدًا لـشاعرها		لَكِـنَّهُ بجمـيلِ الوَصْـفِ اَغْـنَاهَا
ونُعْـمُ في لَـيْلَةِ الـدّوْرَانِ فَاتِـنَةٌ		مِجَـنُّها في لقَـاءِ الحُـبِّ أُخْـتَاهَا
وَفَـوْزُ مِـنْ جَـنَّةِ الفِـرْدوسِ مَقْـدمُها		وَعِـنْدهَا شَـهَواتُ الـرّوحِ رُمْـنَاهَا
جِـنَانُ حجـت فَـسْرنَا في رِكَائِـبَها		نَـرُومُ في جَنَـباتِ البَـيْتِ قُـربّاها
وغَيْـرهُنَّ كـثير قـد تَـدَاوَلَهَا		سَمْعُ الـزَّمانِ حَكَايَـا مَا نسينَاها [83]

استدعى الشاعر في هذا النص مخزونه الثقافي من الموروث الشعرى العربى محاولاً أن يجمع فيه بعض شعراء الغزل وملهماتهم - كما جمع من قبل المرار بن منقذ العدوى صور المرأة المثال في شعره وجمع ذو الرمة صور الحيوان في شعره [84] - ولكن الشاعر كان ارتجالياً في استدعاء تلك الشخصيات، حيث بدأ بولادة « أندلسية »[85] ليعود إلى الجاهلية « عبل »[86] ثم يصعد للعصر الأموى «هند، نعم»[87] وقد اتخذ التليسى هذه الأسماء رموزاً تستدعى معها تاريخ العرب الأدبى والسياسى، فالحضارة المزدهرة سرعان ماتثب صورها لأذهاننا بمجرد ذكر « ولادة » فهذا الاسم يحيلنا إلى أكثر من سمة دلالية :

(83) الديوان 121 - 122 مجنها: المجن الترس أو مايستتر به من سلاح، وهي هنا بمعنى معينها.
ركائب: الإبل التي يُسار عليها.
(84) أنظر البطل. على: الصورة في الشعر العربى.
(85) ولادة بنت المستكفي بالله (484 هـ - 1091 م) شاعرة أندلسية من بيت الخلافة اشتهرت بأخبارها مع الوزيرين ابن زيدون وابن عبدوس.
(86) عبلة ابنة عم عنترة العبسى الذى أحبها ولكن والدها زوجها من آخر بعد أن سافر ليأتى بمهرها.
(87) هند ونعم قصص مغامراتهما مع الشاعر ابن أبى ربيعة مشهورة.



فيأخذنا اسم ولادة إلى تلك الأجواء الأندلسية التي تعبق بالشعر والأدب ويذكرنا بالشاعر الأندلسى « ابن زيدون » الذى خلد اسم ولادة بحسب صور التليسى: « ولادة خلدتها من روائعنا قصيدة تحفظ الأجيال مغزاها » فالشاعر يــرى أن خلــود ولادة راجــع لقصائد ابن زيدون فيها، متناسياً أنها شاعرة وشــعرها كفيل بتخليدها، ومن أجواء الحضارة الأندلسية يعيدنا التليسى إلى الــبداوة: « عبل يالشموخ ظل يسكنها » «مزهواً بما عنتر العبسى غناها » فهــو يــتخذ مــن عبلة رمزاً للمرأة العربية البدوية التي تزهو بقوة الرجل، وشجاعته ويطغى ذكر عنتر في الأبيات على « عبلة »، فبذكره تنثال صور الــبطولات في أذهاننا، ثم قصة حبه وماكابده من أجلها، تسترجعها ذاكراتنا مــن خــلال مخــزوننا مــن أشعار بطولاته، ومن عمق الصحراء والبادية العــربية، ينــتقل بــنا الشاعر إلى عصور الإسلام الأولى، حيث الحضارة الإسلامية المزدهرة في العصر الأموى، والعباسى من خلال صوره:

هــند لــم تنجز وعداً لشاعرها، وهو بجميل الوصف أغناها، ونعم في لــيلة الــدوران فاتنة، ومجنها أختاها، وفوز من جنة الفردوس مقدمها، يروم شــهوات الــروح عندها، وجنان حجت، فسرنا في ركائبها، نروم في جنبات البيت قرباها، سمع الزمان تداول حكايا ما نسيناها .

ولادة، عبل، هند، نعم، فوز، جنان، ← صور المرأة العربية على مر الــزمان، وإذا قمنا بتقشير صور التليسى تلك فإنّا واجدون الزمن يلف ساحة النص، كما أن مفرداته تمنحنا ترادفاً دلاتلياً :

خلدتها = تحفظ ← مقولة الخلود والبقاء، روائعنا ← قصيدة ← القول الشعرى.

وعـد = لقـاء ، جنة الفردوس = شهوات الروح

شموخ = زهـو ، جميـل = فاتنة

غناها = وصف ، ليلة الدوران = لقاء الحب

رمناها = تـروم ، حكـايـاهـا = مغزاها

الأجيال = الزمان ، ظـل = تداولها

حجت = سـرنا ، شهوات الروح = لقاء الحب

وللتضاد مكان في النص: حجت = سفر وغياب ⇆ قرباها = قرب وحضور.

وإذا بحثنا عن الحركة في الأبيات فإننا نجد أن الشاعر قد جمّد الصور الأولى « تحفظ، يسكن، ما أنجزت » وهي صور فيها السكون أكثر مما فيها من الحركة، وينتقل الشاعر في البيت الرابع ليذكرنا بمغامرات عمر بن أبى ربـيعة فـي قـصيدته « لـيلة ذى دوران » وهي قصيدة مملوءة بالحركة والحـيوية في أبياتها الأولى، وتتوقف الصورة في البيت الخامس، لتعود إلى الحركة في البيت السادس « جنان حجت » وما في هذه الصورة من استعداد للـرحيل ثم الرحيل « فسرنا في ركائبها » وهي صورة من التراث لم يجدد فيها الشاعر، فصورة الظعن ومستلزماته، منتشرة في أغلب القصائد العربية القديمـة، لأنهـا تمـثل حـياة العربى، وفي عجز هذا البيت تسكن الصورة وتتوقف عن السير بتحديد المكان، « جنبات البيت »، ويجسد الشاعر الزمان، ويجعل له سمعاً « سمع الزمان » ويجسد الحب، ويجعل له لقاء «لقاء الحب» كـناية عـن لقـاء الحبـيب، ويحمل النص طابعاً خبرياً تتنوع فيه الصور الإيقاعـية، تـبعاً لتكـرار الحروف في النص، الذى تقف قافيته على حرف

الـــروى الهـــاء ويتكرر هذا الحرف داخل النص: خلدتها، يسكنها، لشاعرها، مجنها، مقدمها، عندها، ركائبها، تداولها، غيرهن، زهواً، هند، لكنه، شهوات، ويتكرر حرف النون كذلك في النص: روائعنا، بسكناها، عنتر، غناها، هند، لكـــنه، أغـــناها، نعـــم، الدوران، فاتنة، مجنها، جنة، عندها، رمناها، جنان، فسرنا، نروم، جنبات، غيرهن، الزمان، نسيناها.

تكـــرار حـــرف اللام في ولادة، الأجيال، عبل، لشاعرها، لكنه، ليلة، لقاء، الحب، الفردوس، البيت، تداولها.

تكـــرار حـــرف العـــين فـــي: روائعنا، عبل، عنتر، العبسى، وعدا، لشاعرها، نعم، عندها، سمع.

تكرار حرف الواو: ولادة، روائعنا، عبل، شموخ، زهوا، وهذا، وعد، الوصف ونعم، الدوران، وفوز، الفردوس، شهوات، الروح، نروم، تداولها.

ونلحظ في كل الكلمات السابقة تكرار حرف الراء أيضا.

ولادة ← قصيدة

تساوق في الدفقة الموسيقية

جنة، جنات، الدوران. ← ليلة، شهوات، الزمان.

ويحتوى النص كلمات بها حروف صفيرية: الفردوس، فوز.

والـــصور فـــي البيت الأول سمعية تتمثل في « قصيدة تحفظ الأجيال مغـــزاها » وفي البيت الثانى كذلك هي صورة سمعية في «غناها» وفي بقية الأبـــيات هـــي صور بصرية تعتمد على الحركة «ليلة الدوران » أو اللون «جنة الفردوس »

وَخــــشِيَّةُ الطَّـــبعِ وَوَحْــــشٌ أنـــا   فَلْتَغْــرزِى في القَلــبِ كُلُّ النِّصَالْ (88)

تعود بنا الصور « وحشية الطبع، ووحش أنا، فلتغرزى في القلب كل النصال » إلى قصة هند بنت عتبة ومافعلته مع حمزة عم النبى ﷺ، والشاعر هــنا يتخذها رمزا للمرأة القوية وفي قوتها توحش، وهو في صدر البيت بدأ بهجــوم نحو المرأة بمخاطبتها ثم ينتقل إلى التكلم بالضمير أنا، ليعود فيأمر المــرأة بفعل الأمر «فلتغرزى » وهذه الكلمة لها دلالة العمق، وليؤكد إصابة أو قــوة الغرز يأتى بـــ «كل » أى الاشتمال، فكل نصل موجود يشمله فعل الغــرز في « القلب » وهو اللب وجوهر الحياة، واختار القلب ليكون مكان غــرز النــصال حتــى تكــون الإصابة بالغة ومحققة، ويكرر التليسى كلمة التوحش مؤنثة « وحشية » وينسبها للمرأة ثم يوردها مذكر «وحش» وينسبها إلــيه فهــي وحشية وهو وحش، وكأنه يريد أن يثبت التوحش ويؤكده، وهو يخصص هذا التوحش في «الطبع »؛ والبيت ينتهي بروى « اللام » ويتكرر هذا الحرف في كلمات من البيت، محدثة إيقاعا داخليا فيه: فلتغرزى، القلب، كل، النصال.

تكــرار حــرف الواو: وحشية، ووحش. تكرار حرف الياء وحشية، فلتغرزى تكرار حرف النون: أنا النصال تكرار حرف الباء، القلب، الطبع.

كَانَــتْ تَظُــنُّ الأَمْــرَ لُعْــبَةَ عابِــثٍ   ســتَزِيدُ في ضَــرَمِ الفُــؤَادِ الــصَّادِي
فَــإذا بِهــا عِــنْدَ الــصَّباحِ وَحــيدَةٌ   تَــشْكُو الفَــرَاغَ وَغَيْـــبَةَ الأَنْـــدَادِ
وَتُحِيــبهُا خَلْــفَ المُــرُوجِ صَــوَاحِبٌ   بــيْنَ الــزهور يَمِــسْنَ في الأَبْــرَادِ
الــفٌ مِــن الأَخْــضَانِ تَرْعَــى لَــيْلَهُ   وَتُنِيـــلُهُ مَـــا شَـــاءَ مـــن إسْـــعَادِ

(88) الديوان :139 النصال جمع نصل وهو حديدة السهم والرمح والسيف والسكين.

وخَمَائِلُ الأَزْهَارِ أبهي مَنْظَرًا   من زَهْرَةٍ سَكَنَت صُخُورَ الوَادِي [89]

يفتتح الشاعر نصه بفعل الزمن الماضى «كانت » الذى يجر معه صور النص: تظن الأمر لعبة عابث، ستزيد في ضرم الفؤاد الصادى، وحيدة، تشكو، تجيبها، خلف المروج صواحب بين الزهور، يمسن في الأبراد، ألف من الأحضان ترعى ليله، تنيله ما شاء، يحيلنا الفعل «كان» إلى زمن مضى، « كانت تظن » إنه الاعتقاد الخاطئ في الزمن الماضى الذى ينقلب على صاحبه، فهي في سذاجة الطفولة حينما ظنت أن « الأمر لعبة عابث » « لذلك ستزيد في ضرم الفؤاد الصادى » والسين المستقبلية ينقلنا بها الشاعر إلى المستقبل، والصورة كناية عن زيادة العاطفة والشوق إلى المحبوب، ولكن مكرها رُد إلى نحرها، إذ إن الزمن له فعله، فسرعان ما جعلها « وحيدة » في زمن محدود « عند الصباح » والشكوى ألم في حيز فضائى لاحدود له « الفراغ » لقد أفزعها من كل ما تلجأ إليه حتى «الأنداد» غابوا وتلك هي الوحدة الحقيقية إذ لا منجد ولامواس، وينتقل الشاعر بنا من حيز زمانى إلى فضاء مكانى « خلف المروج »، « بين الزهور » وهي أمكنة محدودة، ليعود بنا إلى الزمن في صورة أخرى « ترعى ليله » ليختم الأبيات بالمكان « خمائل الأزهار »، « سكنت صخور الوادى » وصور النص صور حركية فكلمة «ضرم » بمعنى تشعل النار، تستدعى لدينا ما يحتاجه إشعال النار من حركات، وقد استعار الشاعر « ضرم » كناية عن زيادة الشوق، واستعار «الصادى» من معناها الأصلى «شدة العطش» ونقلها إلى دلالة أخرى، وهي شدة الشوق، والعلاقة بين شدة الشوق، وشدة العطش، كون المرء لا يستطيع أن يصبر بدون ماء، كما أنه لايصبر بدون محبوبه، وفي البيت الثانى صور تبعث على الملل، والسأم « وحيدة »، « الفراغ،

(89) الديوان: 103 104 الصادى: شديد العطش.

غيـــبة الأنـــداد » ليعود فينقلنا إلى صور تبعث البهجة في نفوسنا «المروج، الـــزهور، صـــواحب يمسن في الأبراد » فتمتلئ الصور بالحيوية، والحركة متمـــثلة فـــي « يمـــسن في الأبراد » وما تستدعيه هذه الصورة في أذهاننا لفاتـــنات يتنزهن بين الأزهار في المروج، وتتحول هذه الصورة الجميلة إلى صـــورة تـــضج بالـــصخب « ألف من الأحضان ترعى ليله » والشاعر هنا يستنطق الموروث التراثى من مخزونه الثقافي لتكون قصة «ألف ليلة وليلة » هـــي وســـيلته للتعبيـــر، وهي استحضار لتاريخ مضى ليكون إحدى خلفيات الشاعر في نصه الإبداعى، وتسكن الصور في البيت الأخير ويزيدها جمودا ذكره لـــ « صخور الوادى » والفعل « سكنت » يمنحنا شعوراً بالسكون، والـــركون إلى الدعة والراحة، والتليسى لا يستقر في صوره، يجمع بين الـــزمان والمكـــان والماضى والحاضر والمستقبل، من الحركة إلى السكون، ومن الهدوء إلى الضجيج، مما يدلل على فوضى الذات المبدعة.

والقافية في النص « الدال » الأنداد، الصادى، الأبراد، إسعاد، الوادى وهـــو حـــرف يـــنم عن شدة الموقف في النص، ويتكرر حرف الدال محدثاً موسيقى داخلية: ستزيد، الفؤاد، عند، وحيدة. ويكتسب النص صدى موسيقياً وذلـــك بتكـــرار حـــرف الراء في: الأمر، ضرم، الفراغ، المروج، الزهور، ترعى، الأزهار، منظرا، زهرة، صخور.

ويتكـــرر حـــرف التاء في أفعال النص: كانت، تظن، ستزيد، تشكو، تجيبها، ترعى، تنيله، سكنت .

تكرار حرف الميم: الأمر، ضرم، المروج، يمسن، ماء، من، منظراً، من.

تكرار حرف اللام: لعبة، خلف، ألف، ليله، تنيله، خمائل، الأزهار.

تكـــرار حـــرف الهـــاء: بها، تجيبها، الزهور، ليله، تنيله، الأزهار، أبهي، زهرة.

تكرار حرف الباء: لعبة، بها، الصباح، غيبة، تجيبها، صواحب، بين، الأبراد، أبهي.

تكرار حرف الواو: الفؤاد، وحيدة، تشكو، المروج، صواحب، الزهور، صخور، الوادى.

تكـــرار حـــرف الـــنون: كانـــت، تظـــن، عند، الأنداد، بين، يمسن، الأحضان، تنيله، منظرا، سكنت.

تكـــرار حرف الجيم: تجيبها، المروج، وحرف الخاء: خلف، خمائل، صخور.

حرف الفاء: في، الفؤاد، فإذا، الفراغ، خلف، في، ألف.

تكـــرار حرف السين والصاد: ستزيد، يمسن، إسعاد، سكنت، الصادى، الأصباح، صواحب، صخور

ونلحظ بين ألفاظ النص تضاد، وترادف دلائلى يزيد من جمالياته:

التضاد: الصباح ⇄ ليله ، صخور الوادى ⇄ خمائل الأزهار

↓ ↓ ↓ ↓

إشراق ذبـــول موت حياة

ألف من الأحضان ⇄ غيبة الأنداد ، خلف المروج ⇄ الأزهار

↓ ↓ ↓ ↓

تكثيف انحسار الظل، الهامش في الحياة

الترادف: الأنداد = صواحب، ترعى = تنيله، أحضان = إسعاد

وحيدة = الفراغ، ستزيد = ضرم، الأمر = لعبة

مروج = زهور = أزهار

ويحمل النص صوراً بصرية شمية في: زهور، خمائل الأزهار، مروج.

وصـــوراً ســـمعية فـــي: «تشكو، تجيبها » ولمسية: الأحضان، لعبة، الأبراد وصوراً بصرية: الصباح، ليلة، صخور الوادى.

وقـد خـتم الشاعر نصه بصورة فلسفية «خمائل الأزهار أبهي منظراً» فكـثافة الأزهـار ومـا تضفيه هذه الكثافة من ظلال، أكثر جمالا من «زهرة سـكنت صـخور الوادى» فالوادى يعطينا دلائلية الضعة، والسفالة والصخور الجمـود، والصورة كناية عن أن المرأة لا يشفع لها جمالها إذا وجدت في بيئة سفلى .

كأننـــى (وَلاَّدَة) / تَخْطُـرُ فـــي أنْدَلُس الأحْلام / تَمْنَحُ من كُنُوزِهَا / مايبعث الإلهام [(90)] .

النص من الشعر الحر ويُفتتح بالتشبيه « كأننى» إن المرأة تشبِّه نفسها «بـولادة » تلـك المـرأة التي عشقها الشاعر الأندلسى ابن زيدون فهي ملهمـته، والتليـسى فـي هذا النص تطلّع إلى الخارج فأخذ ما هو خارج الـنص « ولادة»، «أندلس الأحلام » ليغرسه في داخله، متخذاً لقصيدته بعداً تاريخـياً، يطيـر بنا إلى تلك العصور الزاهرة للأندلس، حيث للمرأة مكانتها الـسامية، فـتجالس الأدبـاء وتلقي الشعر، فيهيم بها الشعراء وتلهمهم بأمتع قـصائدهم [(91)]. في الصور حركية تنبعث من أفعال الزمن الحاضر «تخطر، تمـنح، يـبعث» والحلم تمنى فتصير الأندلس أرض التمنى وهي كناية عن الحضارة الزاهرة، وهي تهب كنوزها لتكون جسراً للشاعر يوصل بينه وبين إلهامـه، وتكـوّن الـصور إيقاعاً موسيقياً منغماً ترسله الحروف الصفيرية بالـتقائها فـي: تخطـر، أندلس، كنوزها، وبتكرار حرف الميم تخرج إلينا

---

(90) الديوان 228 – تخطر: تتبختر.

(91) عفيفي. عبدالله. المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها. ج3 ص 130.

إيقاعــات تنــسجم مــع الإيقاعات السابقة: الأحلام، الإلهام، تمنح، من، ما، وكذلك تكرار حرف النون. كأننى، أندلس، تمنح، من، كنوزها.

تكرار حرف اللام: ولادة، أندلس، الأحلام، الإلهام.

دلائليات الألفاظ: ولادة ← ملهمة - تخطر ← فعل حاضر لزمن ماض.

أندلس الأحلام ← الفردوس المفقود

أندلس الأحلام ← ما قبل، ما بعد

أندلس الأحلام ← الغوص في الماضي لترتيب المستقبل.

تمنح ← في مقولة الكرم والسخاء / في ← مقولة المكان.

كنوزها ← أدبها، فتنتها / من ← جزء / بعض / ما ← كل

يبعث ← الولادة، التجديد / الالهام ← الحياة .

ترادف: أحلام = إلهام، تبعث = تمنح، ولادة = الأندلس.

مــا إن يَــرَى حَــوْراءَ حَتَّــى يَــرَى   دَلآئِــلَ الإعْجَــازِ مِــن رَبِّــهِ (92)

يــصور التليسى المرأة «حوراء» وهي من صور الشعر العربى القديم ولم يُضف إليها جديداً، وقلب الشاعر مولع بالحسناوات « ما إن يرى حوراء» حتى تهفو نفسه إليها كما تهفو إلى كل جميل، القول الشعرى عن « القلب » ويكرر الشاعر فعل الرؤية «يرى» ليؤكد مشاهدته الفعلية في الحاضر، وهو في تكراره جعل الصورتين متناظرتين:

مــا إن يــرى حوراء ⇄ حتى يرى دلائل الإعجاز وكأنه بذلك يرفع الحوراء إلى مرتبة عالية من الإعجاز، والنص هو مجموعة من المترادفات:

---

(92) الديوان 178.

إن = حتى، يرى = يرى، حوراء = دلائل الإعجاز.

الإعجاز = من ربه

ويبنـــى الـــشاعر نـــصه على أوزان الفراهيدى، وتقف قافيته على الروى الهاء.

والموســيقى الداخلــية فـــي الــنص يؤلفها تكرار حرف الراء: يرى، حوراء، يرى، ربه .

وتتواتر صور الشاعر المستلهمة من الموروث الذى تختزنه الذاكرة :

مَـــا أفْلَــتَتْ غَــيْداءُ مَـــن شَــرْكِهِ   إلاَّ رَمَاهَـــا الحُـــبُّ في حُـــبِّهِ [93]

المـــرأة هـــنا «غيداء» صورة من صور المرأة لدى أسلافه الشعراء، ويخـــرج حـــرف الروى الهاء بتعب شديد ينفثه الشاعر من قافيته، والخطاب الـــشعرى فـــي النص للغائب «أفلتت» تعطينا إيحاءً على أن المخاطب غائب «غيداء» وهي فاعل النص، والفعل يحرك الصورة «أفلتت غيداء من شركه» إذ تـــستدعى الصورة نصب الشرك ووقوع الغيداء فيه ومحاولة الإفلات منه فتضفي على الصورة جواً حركياً.

ونجد الشاعر قد قسم البيت بحيث كل كلمة في الصدر تقابلها مرادفتها في العجز:

الصدر: ما / أفلتت / غيداء/ من / شركه

العجز: إلا / رماها / الحب / في / حبه

ما = إلا، أفلتت = رماها، غيداء = الحب، في = من، شركه = حبه.

---

(93) الديوان 180 . غيداء: المرأة المتثنية من اللين

فالحــرف« مــا » يرادف «إلا» من حيث الدلالة، فالأول ينفي الفعل والثانـــى يثـبت النفـــي، والفعل أفلتت ← نجت ولكن الحرف « ما » ينفي النجاة فيكون المعنى «ما نجت » أي أصيبت، بذلك يكون الفعل أفلتت مرادفاً للفعل « رماها » بمعنى الإصابة.

وقـــد اســتعار لفظة « شركه » للدلالة على الوقوع غير المقصود في الحب، فترادفت مع كلمة « حبه »؛ ويحكم النص الزمن الماضى الذى سيطر على الشاعر فامتاح من ذكرياته ما بنى به نصه.

وكــرر الــشاعر لفظــة الحب: « الحب، حبه » فأقام الأولى « فاعلاً» مجــسداً لهـــا فأنسنه وجعله يرمى الغيداء في مكان « الحب » فكلمة رماها لا تعنى «القذف» وإنما تعنى « الدفع » فجعل الشاعر للحب مكاناً تقع الغيد فيه.

ويعــود الشاعر دائماً إلى مخزونه الماضوى فيستقى من صور امرئ القيس والأعشى صور المرأة المثال المتأثرة بالأساطير الدينية القديمة :

أَبْـــصَرنِـى يَـــوْماً علـــى غِـــرَّةٍ أُعَابِـــثُ الغِـــزْلاَنَ مِـــن سِـــرْبِهِ (94)

القول الشعرى في النص « للمتكلم الشاعر » نلحظ ذلك في ياء المتكلم «أبصرنى » وهو فعل للزمن الماضى، والزمن يسيطر على النص «يوماً»، وفعـــل الرؤية ثابت خال من الحركة، ولكن الشاعر ينتقل من الزمن الماضى إلـــى الزمن الحاضر، ومن الثابت إلى الحركى بالفعل « أعابث » وسرعان مانلـــتقط صـــورة ذهنية للغزلان، وهي تركض فارة من عبث «الفاعل» وهذه الصورة « أعابث الغزلان » كناية عن تغزله بالمرأة، وقد استعار لفظـــة « الغزلان » لصورته وهي صورة ماضوية مألوفة لدى المتلقي من خلال التراث الشعرى، وإذا كتبنا النص بطريقة أخرى:

---

(94) الديوان 181. غرة: غفلة

العجز			الصدر
	أعابث	← أبصرنى	
	الغزلان	← يومـــاً	
	من	← علـــى	
	سربه	← غـــرة	

فإنـــا نجد أن الزمن «يوماً» في مقابل « الغزلان »وهي صورة المرأة ورمـــزها، زمن الشاعر، والفعل « أبصرنى » يقابله الفعل « أعابث » ففعل الرؤية هو عبث ونلحظ تكرار حرف « الغين والعين » بالتبادل في:

على غرة / أعابث - الغزلان

وتكرار حرف الراء له إيقاع متميز في النص: أبصرنى، غرة، سربه

وتكرار حرف النون: أبصرنى، الغزلان، من .

وتكرار حرف الباء: أبصرنى، أعابث، سربه.

والصور في النص بصرية يؤكدها الفعل «أبصرنى »

ويـــستدعى التليسى المخزون الشعرى لديه ويستنطقه ليخرج بصوره الماضـــوية كما هي عليه في الشعر العربى القديم، فهو لا يتخلى عن القافية والوزن للشعر القديم وأيضاً صوره العتيقة :

شَـــــيْطَنَةٌ عَابِـــــثَةٌ بالدُّمَـــــــى ___ تَـــسْتَبِعدُ الأَحْـــزَانَ مِـــن دَرْبِـــهِ [95]

تتـــتابع الـــصور: « شـــيطنة » كناية عن الشقاوة، «عابثة» كناية عن

(95) الديوان. 183.

اللهـــو، «بالدمـــى » وهي صورة المرأة في الشعر القديم «المرأة المثال »، «تستبعد الأحزان من دربه » كناية عن الترويح عن النفس.

فكـــل مـــا يفعله الشاعر إنما على سبيل الترويح عن النفس، والبعد عن الحـــزن، فهو يرى أن المرأة تجلى الحزن عن النفس، وتحرك كلمة «عابثة » صدر البيت وكأن الشاعر لا تكفيه كلمة « شيطنة » للدلالة على الحركة الشقية فأردفهـــا بالعـــبث، حتى تتضح الرؤية العبثية التي تعود على الدمى «المرأة » والفعل « تستبعد » فيه دلالة البعد والغياب والفراق فهو انحسار الحزن، والحزن فعـــل الزمن، و « من دربه » من حياته، فالصورة في العجز تأخذ امتداداً أفقياً ينحسر فيه الزمن « الحزن » عن الامتداد بفعل « المرأة » فرح الشاعر.

ويقـــسم الشاعر الصدر بما يناسب العجز دلائلياً والشكل الآتى يوضح تلك الدلائليات :

شيطنة / عابثة / بالدمى

تستبعد / الأحزان / من دربه

شيطنة ← الفعل الشقي الخبيث ← تستبعد.

تضاد: عابثة ← هازلة ⇄ الأحزان ← هم

فعل الزمن

ترادف: الدمى ← المرأة = دربه ← حياته

الباء ← حرف جر = من ← حرف جر.

خَـــيَالُ طِفْـــلاَتٍ كَـــزُغْبِ القَطَـــا   يَنْـــشُرُ كُـــلَّ الـــنُّورِ في جَنْـــبِـــهِ (96)

---

(96) الديـــوان 183. زغب: الزغب الشعيرات الصفراء على ريش الفراخ، القطا: طائر في حجم الحمام يعيش في الصحراء خصوصاً.

يبدأ الشاعر نصه بجملة اسمية تقف فيها الصور ثابتة دون حركة: خيال طفـــلات، كـــزغب القطا، وتنقلب الصور في العجز لتكون حركية: «ينشر كل الـــنور» فالصور في صدر البيت صور مألوفة من الشعر العربي القديم حيث يـــشبه فـــيها « الطفـــلات »« بزغب القطا » وكثيراً ما تشبه المرأة «بالقطاة والحمام » والصورة كناية عن صغر سن الطفلات، والخيال ينشر النور مكوناً حركة النشر والانفتاح؛ وهي صورة مأخوذة عن الأساطير العربية القديمة التي اتخـــذت صـــور المـــرأة « الأم» رمزاً لمعبودتهم الشمس التي تضيء الظلام وتـــبدده [97] ويحدد العجز مكان النشر « في جنبه » والهاء تعود على الشاعر، فالقول الشعرى (لقلب الشاعر) عن (الشاعر) فهو المخَاطَب والمخاطِب.

وتنشأ بين بعض الكلمات علاقة ترادف :

طفلات = زغب القطا ⟵ التجدد.

تضاد: كل « اشتمال » ⇆ جنب « جزء »، وهناك علاقات متداخلة بين الكلمات :

طفلات ← شيء مبهج ← النور، طفلات ← براءة

النور ← وضوح

خيال « لامحدود » ← انفتاح نحو الأفق

ويـــستمد الـــشاعر صوره من مغامرات عمر بن أبى ربيعة، والظعن خلف الأحبة على غرار امرئ القيس، وغيره من الشعراء العرب القدامى:

وكَـــم رَحَلْــتُ ورَاءَ الغِـــيدِ وَاحِـــدَةٌ ... تَخْشَى هَوَايَ وأُخْرَى اخْتُ جُلْمُودِ[98]

---

(97) البطل على، الصورة في الشعر العربى، دار الأندلس. بيروت لبنان. ط3. 1983 ص59

(98) الديوان 50.

يفتتح قصيدته باسم استفهام « كم » وهي خبرية بمعنى كثير، وهي هنا لا تحمـــل معنى الاستفهام، ويدخل الشاعر في فعل الظعن «رحلت » الذى يأخذنا إلـــى الحياة البدوية وحركة الراحلة وهي تقل ركابها، والمفعول فيه « وراء » يحيلنا على صورة الوقوف على الأطلال، عندما يرحل الشاعر وراء محبوبته، فـــلا يجد منها إلا الأطلال، « الغيد » صورة المرأة التي وضعها فيها الشاعر ليرمـــز بهـــا إلـــى النساء اللاتى (أحب) بغير تحديد، لينتقل في العجز ليحدد ويخصص :

« واحـــدة تخشى هواى، وأخرى أخت جلمود » فالأولى تتمنع والثانية تُمنع كناية عن السلطة الأخوية على المرأة.

بنـــيت القصيدة على أوزان الفراهيدى من البحر البسيط، اختار لها روياً حرف الدال، وهو حرف شديد يناسب حالة الظمأ التي يعيشها الشاعر في ذهنه، ويتجانس الزمان في « رحلت » مع المكان في « وراء » والحركة السائدة هي حركة وئيدة للقافلة الراحلة، وإذا قمنا بقراءة خلف قراءتنا للقصيدة فإنا واجدون أن صور التليسى في كثير من الأحيان تتضمن أكثر من دلالة :

(1)	(2)	(3)
الرحيل	← السفر ← التجدد	تجدد
الغيد	← المرأة ← الحياة	الحياة
تخشى	← تخاف ← تمنع	يمنع
جلمود	← صخر ← جمود	الجمود
وراء	← خلف ← تأخر	التأخر

ترادف: واحدة = أخت = أخرى.

يتكرر حرف الروى الدال داخل النص مخلفاً لنا إيقاعات متناغمة:

الغيد ، واحدة ، جلمود.

تكرار حرف الواو: واو العطف، وراء، واحدة، هواى، و، جلمود.

تكرار حرف الخاء: تخشى، أخرى، أخت.

ومـــن الــصور القديمة للمرأة في التراث الأسطورى العربى صورة المرأة «المهرة» :

فهو يشبهها بالمهرة « كمهرة »[99] وهي « مهرة رعناء »[100] تسرح في المروج وترتع [101] كأنها بالمرج ابنة سابح [102] وقد تصور نفسها «إننى مهـــرة شاردة » [103] وأحياناً لا يصورها بلفظها بل يأتى ببعض من صفاتها «وحمحمت يقدح النيران حافرها » [104] .

ولـــم يكتف الشاعر بتصويرها بالمهرة بل هي أحياناً كالنمر[105] وأحياناً هـــي في وداعة الحمل[106] ولطف الغزال[107] ومرة أخرى هي ذئبة الغاب[108] لبؤة[109] ثم فراشة الحقل [110] طفلة [111] .

---

(99) الديوان 73.
(100) نفسه 113.
(101) نفسه 113.
(102) نفسه 214.
(103) نفسه 134.
(104) نفسه 74.
(105) نفسه 154.
(106) نفسه 136.
(107) نفسه 136.
(108) نفسه 70.
(109) نفسه 71.
(110) نفسه 70.
(111) نفسه 71.

إن صور التليسى مملوءة بالتناقضات، فمن الوداعة إلى الشراسة، ومن همجية الغاب المتمثلة في الحيوانات المفترسة، إلى قمة الحضارة المتمثلة في براءة الطفولة، فتحمل المرأة عدة معادلات في صور التليسى:

النمر، ذئبة ، لبـــؤة ← الشراسة ← عند الغضب

الحمل، غزال، فراشة ← الوداعة ← عند الهدوء

ثم يعود بها إلى أجمل طور في الإنسان « طفلة » صورة عكسية لكل الـــصور السابقة. ولا يستطيع التليسى أن يترك الأساطير اليونانية، فنجده قد ضمّن بعض أبياته شيئاً مما يوحى إلى الأساطير اليونانية، فهو يصور المرأة كأنهـــا ربة في المرج راقصة [112] فهو يشبهها بالآلهة ترقص في المروج « قـــد كللت بزهور من روابيها »[113] وهذا من عادات اليونانيين وتقاليدهم وهـــو صـــنع أكاليل من الزهور ووضعها فوق الرأس كالتاج، وهو يرمز به إلـــى مكانة هذه المرأة وحياتها المترفة، فالإكليل يرمز إلى إضفاء الكمال، « تقـــوده إلاهـــة الإلهام» [114] راقصة، عازفة وثابة، رشيقة الأقدام، شفافة الهـــندام[115] إنهـــا المرأة الملهمة التي تلهم الشاعر إلى كلمات رقيقة شفافة، وهي صورة أسطورية من أساطير اليونان [116] وهو لا يقف عند آلهة الشعر بل يتطرق إلى أسطورة الكأس المقدسة التي يرمز بها إلى الخلاص والخلود:

---

(112) الديوان 71.

(113) نفسه.

(114) نفـــسه 227. وعـــن أسطورة الإكليل أنظر ماكوين. جون: موسوعة المصطلح النقدى. تر عبد الواحد لؤلؤة. 29.

(115) نفسه 227. عربيد: شرير والعربدة: سوء الخلق.

(116) انظر وا في عبد الواحد. الأدب اليوناني القديم. نهضة مصر. الفجالة – القاهرة .د.ت .د. ط19

أوردة أنت تكفينى روائحها   أم خمرة تتشهي كأس عربيد؟ [117]

استفتح نصه بالاستفهام « أوردة أنت »، تكفينى روائحها، أم خمرة، تتشهي كأس عربيد؛ فالشاعر يطرح تساؤلاً أو ربما يعقد مقارنة:

الوردة ← حمراء ← لها رائحة جميلة ← ممتعة

المرأة = الحياة

الخمر← حمراء ← لها رائحة تميزها ← ممتعة

فالشاعر محب للحياة بكل ماهو ممتع، فهي صور يرمز بها لإقباله على الحياة فذكره للكأس يعطى عدة دلالات: نسيان الحياة بملذاتها وأحزانها،

الخلود والإقبال على مباهج الحياة.

وفي النص تتقابل الكلمات مترادفة: أوردة، أم خمرة

في مقولة اللون

تكفينى، تتشهي ← النهم

روائحها، كأس ← من مستلزمات الخمر

وتطغى الصورة الشمية والذوقية على النص، ويُمْكننا القول إن الصورة البصرية تحتل مكانها بين الصور: الوردة: شمية، بصرية

الخمر: ذوقية، شمية، بصرية .

الكأس: لمسية، بصرية .

---

(117) الديوان 52. الكأس المقدسة هي التي تحمل دماء المسيح من على الصليب وقد اختفت الكأس بعد ذلك ودارت حولها الأساطير التي جعلت منها رمزاً لبلوغ الخلاص عند العثور عليها.

وينتهي النص بحرف الروى الدال، وتتكرر بعض الحروف داخل النص محدثة إيقاعاً موسيقياً، بتكرار حرف الراء: وردة، روائحها، خمرة، عربيد.

تكرار الهمزة: أوردة، أنت، روائحها، أم، كأس .

تكرار حرف التاء: وردة، أنت، تكفينى، خمرة، تتشهي.

والفعل: تكفينى و تتشهي يحيلان زمن النص إلى الزمن الحاضر الذى يفيد الاستمرارية.

إلاهــةُ الفــنّ أَوْصَــتْهَا بِــشَاعِرِهَا	**أن لا تَـزالُ بِـهِ النيرانُ تُــذكِـيها**
فـإن خـبت أوقـدت بالهجر جذوتها	**إن تعالــــت فبالإقـــبال تطفــــيها**
وعِـــنْدَ غَــضْبَتِها شِــعْرٌ يُــصَالِحُهَا	**وعِـنْدَ رَجْعَـتِها شِـعْرٌ يُنَاغِـيهَا (118)**

طوّع الشاعر الأسطورة لخدمة الصورة في البيت الأول « إلهة الفن » ولكــن الشاعر لم يوظف العمل الأسطورى واكتفى بقشرتها، فقد قصد بإلهة الفن فنون المكر والكيد، وليست فنون اليونان التسعة (119).

وقــد اتخذ من الأسطورة وسائله لتركيب صوره، بإعلان حقائق الآخر ضــمن صور عديدة، تذكى نيرانه، بالهجر، تطفئها بالإقبال والشاعر يتعامل مــع الآخــر ببــساطة: «عند غضبتها شعر يصالحها» «وعند رجعتها شعر يناغيها» في هذه الأبيات مد وجزر، توهج وانطفاء، إقبال وإحجام، وفوضى الصور هذه تعكس نفسية الشاعر الحائرة والمترددة، فيبدأ النص بجملة اسمية ثابــتة الحــركة ومــستقرة الأحــداث، ولكن مع ظهور فعل الزمن الماضي «أوصــتها» حتى تبدأ الأحداث بالنهوض، فتتحول في العجز إلى حركة دائبة في إذكاء النيران « أن لا تزال به النيران تذكيها ».

---

(118) الديوان: 76 يناغيها: يلاطفها ويغازلها.

(119) انظر وافي عبدالواحد: ص 19.

والزمن يسيطر على النص، فالحاضر يوقظه ويحييه بتناقضات زمنية رتــبها الشاعر لتزيد جماليات النص الشعرى: « فإن خبت » زمن ماض، « توقدها بالهجر » « وان تعالت النيران فبالإقبال تطفيها » زمن حاضر .

خبت ⇆ أوقدت، تعالت ⇆ تطفيها

الهجر ⇆ الإقبال، غضبتها ⇆ رجعتها

تذكى ⇆ تطفيها، أوقدت ⇆ تطفيها

وبــين كلمــات النص علاقة ترادف وخاصة بين الصدر والعجز في البيت الثالث:

النيران = الهجر، يصالحها = يناغيها، شعر = شعر

عــند = عند، تعالت = تنكيها، أوقدت = تذكيها

خبت = تطفيها، فإن = وإن، الإقبال = رجعتها

وقافــية النص الهاء، التي تخرج بنطقها آهة مكبوتة: تذكيها، تطفيها، يناغــيها، ويتردد صدى لإيقاع الروى داخل النص بتكراره: إلاهة، أوصتها، بشاعرها، به، بالهجر، جذوتها، غضبتها، يصالحها، رجعتها.

تكرار حرف التاء: أوصتها، لا تزال، تذكيها، خبت، أوقدت، جذوتها، تعالــت تطفــيها، غضبتها، رجعتها. ويتكرر حرف الراء في كلمات النص: بشاعرها، النيران، الهجر، شعر، رجعتها، شعر.

وتشير كلمات النص إلى دلائليات متعددة.

خَبَت ← السكون   أوقدت ← الحياة

الهجر ← الغياب   الإقبال ← الحب

تطفئ ← موت   غضب ← توهج

يصالح ← وصال   رجعتها ← تجدد

يناغيها ← يبهجها

ويصور الشاعر المرأة مستخدما في تصويرها مفردات من الأساطير فهي:

«كإله الجن في ضحكتها»[120] وهي «جنية»[121] وهي إنسان «كم تمنت» وطائر «كم طارت» ومهرة «كم جمحت»[122] فقد جمع الشاعر في هذه الصور الأسطورة والتراث العربى، فهي إله وجنية من الأساطير اليونانية، وهي إنسان وحمامة أو قطاة ومهرة هي من صور المعبود في التراث العربي القديم .

وقد يصور المرأة «صنماً» على غرار العصر الإسلامي، وهي صورة محوّرة عن «الدمى» كناية عن المرأة المتشبثة بالتقاليد «المرأة القديمة».

كَذَاكَ حَوَّاء مُذْ كَانَتْ ومُذْ خُلقَتْ   حَقِيقَةٌ وقِنَاعٌ في مُحَيَّاهَا

لِلوَرْدِ شَوْكٌ وأسْرَارٌ مُحَجَّبة   لَكِنْ دَعَتْنِى إلى الإقدام عَيْنَاهَا [123]

يقرر التليسى فلسفته: إن تلك هي صور المرأة منذ الخليقة فيرجع بنا إلى أسطورة « آدم و حواء » المعروفة في الأديان كافة تقريباً، فيفتتح نصه بتشبيه « كذاك حواء » أي كمثل تلك الصور حواء .

إن التجربة الشعورية بما لها من خصوصية هي التي تستدعى الرمز

---

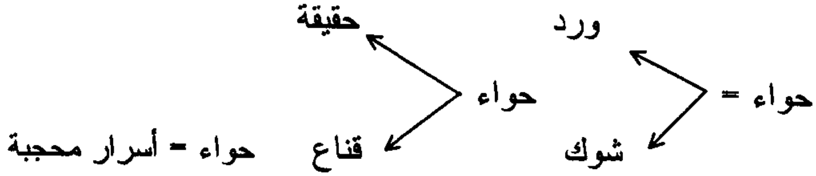
(120) الديوان 13.
(121) نفسه 73.
(122) نفسه 70.
(123) نفسه 191.

القــديم كـــي تجد فيه التفريغ الكلى لما تحمل من فكرة شعورية (124) وظف الـــشاعر الاســـم «حـــواء» لدلالـــته الأسطورية القديمة ليرمز إلى المرأة، وارتبطت صورة آدم وحواء بقصة الغواية، حتى باتت حواء رمزاً خالداً إلى طبـــيعة الإغـــواء والإغراء في المرأة(125) فحواء وبنات جنسها «على رأى العقـــاد» قد اعتدن الولع بالممنوعات، فعندما تريد شيئاً ترتدى قناعاً توقع به الـــرجل وما على الرجل إلا أن يستسلم حينما تدعوه عيناها «لكن دعتنى إلى الإقدام عيناها» ويلجأ الشاعر إلى التضاد لتوضيح صورته:

الحقيقة ⇆ القناع ، الورد ⇆ الشوك

وهناك ترادف دلائلي بين الكلمات داخل النص:

مذ كانت = مذ خلقت



والـــصورة ثابتة مملوءة بالأسرار، مغلفة بالشوك، وزمنها زمن مضى «مـــذ كانت »، « مذ خلقت »، والفعل « دعتنى » يحمل دلالة الانفتاح على الآخر والحياة الجديدة.

روى الـــنص حـــرف الهـــاء: محـــياها، عيناها، هناك تكرار لبعض الحروف داخل النص :

حـــرف الـــواو حـــواء، ومذ، وقناع، للورد ونستطيع أن نتبين إيقاعاً

---

(124) إسماعيل. عز الدين. الشعر العربى المعاصر ص 199.
(125) العقاد. عباس محمود هذه الشجرة. المكتبة العصرية صيدا بيروت د.ط.د. ت ص10.

مـــسموعاً لحرف النون، حقيقتن، قناعن، شوكن، أسرارن، محجبتن، كانت، دعتنى، عيناها.

ويتكرر حرف الحاء: حواء، حقيقة، محياها، محجبة.

ويتكرر حرف الكاف في: كذلك، كانت، شوك، لكن .

ولَوَيْـــتُها لَـــيَّ الـــرِّيَاحِ لِـــنَخْلَةٍ هَـــيْفَاءَ لاَ تَدْنُـــو ولاَ تَتَـــرَفَّعُ
فَـــوَجَدْتُهَا تَغْـــنُو وتُرْسِـــلُ هَمْـــسَةً: هـــا أَنْـــتَ تُـــدْرِكُ مَا أُرِيدُ وتُبْدِعُ (126)

يستمد الشاعر عناصر صوره من الطبيعة: « لويتها ليّ الرياح، لنخلة هيفاء، لا تدنو، ولا تترفع، ترسل همسة » في صورته الأولى حركة التفاف واحـــتواء، فهي تحيلنا إلى صورة ذهنية لنخلة تهزها الرياح فتتمايل دون أن تتحـــرك مـــن مكانهـــا « لا تدنو ولا تترفع »، والشاعر يربط هذه الصورة بصورة امرأة هيفاء رامزاً للمرأة بالنخلة الهيفاء والنخلة من رموز المرأة في الشعر العربي القديم وهي من رموز المعبودات في الدين القديم.

ولـــيؤكد الـــشاعر « الالـــتواء » فإنه جاء بالمفعول المطلق مع الفعل «لويـــتها، لَيَّ » واستخدم الرياح ليدلل على القوة، والنخلة سامقة تعطى بعداً دلائلياً على العلو والرفعة، وجذورها متعمقة في الأرض فهي أصيلة وتعطينا ثماراً فهي مخصبة كريمة، والحركة في النص يسيطر عليها فعل « الالتواء» فهـــو محـــرك الـــنص، ووسيلته الرياح: لاتدنو ⇆ لا تترفع، حركة تضاد توضح حركة النخلة.

الخطـــاب الشعرى في النص موجه للغائب بدلالة الهاء في « لويتها » والـــزمن في البيت الأول هو الزمن الماضى ولكن ينتقل في البيت الثانى إلى

(126) الديوان 114.

الزمن الحاضر « ترسل، تدرك، أريد، تبدع ». ويختار الشاعر حرف العين ليكون روياً لنصه: تترفع، تبدع، ونلحظ في النص أن البيت الثانى هو نتيجة لفعل البيت الأول بدلائلية الفاء « فوجدتها » والفعل أريد فيه معنى التمنى أو الحلم « هاأنت تدرك ما أريد » الذى يتحقق بفعل الإرادة.

ويتحول الخطاب الشعرى من خطاب الغائب إلى ضمير الخطاب«أنت» وينقلب الحديث من الشاعر، ليصبح موجهاً إلى الشاعر فهو المخاطَب في عجز البيت الثانى. ومن الممكن تحديد دلائليات الكلمات المزروعة في البيتين:

لويتها ← احتويتها	ليَّ ← التفاف	الرياح ← الزمن
لنخلة ← لامرأة، الحياة	هيفاء ← جميلة	لا تدنو ← لاتخضع
لا تترفع ← لا تتكبر	تعنو ← تخضع	ترسل ← نداء
همسة ← سكون	هاأنت ← انفتاح	تدرك ← تصل
أريد ← أحلم	تبدع ← تبنى	

وإيقاع النص الداخلى متنوع بتنوع الكلمات والحروف وتكرارها فتنبجس موسيقى نستشعرها في ثنايا النص:

تكرار حرف الهاء: لويتها، هيفاء، فوجدتها، همسة، ها.

تكرار حرف التاء: لويتها، وجدتها، تدنو، تعنو، لنخلة، همسة، ترسل، تدرك، تترفع، تبدع، أنت.

تكرار حرف اللام: لويتها، لا لنخلة، لا، ترسل.

تكرار حرف الواو حيث يتكرر فيه حرف العطف ثلاث مرات، لويتها، تدنو، تعنو، فوجدتها.

تكرار حرف الياء: لويتها، ليَّ، الرياح، هيفاء، أريد.

تكرار حرف الراء: الرياح، ترسل، تدرك، أريد.

وبين كلمتى تدنو، تعنو ← جناس ناقص.

والـــصورة في البيت الأول بصرية، وقد تكون سمعية إذا افترضنا أنّ للريح صوتاً وفي البيت الثانى هي صورة سمعية « ترسل همسة ».

ج- صور المرأة الواقع :

صــــوَّر التليسى المرأة الطبيعة من خلال مفرداتها، والمرأة من خلال الأسطورة والتراث، وتخرج من بين تلك الصور المرأة الواقع رمز الحياة:

لكــم غَــنِمْت وأرْضَــتْنِي مَوَاسِــمُهَا ... وكَــمْ رَجَعْــتُ بــلا قَطْــفٍ ومَحْصُودِ

حَتَّــى طَلَعْــتِ علــى الآفَــاقِ زَوْبَعَــةً ... مِــنَ العُطُــورِ وشَــعْراً غَيْــرَ مَعْقُــودِ

جَيْشٌ مـن الفِتَنِ الغَـرَّاءِ مـا نَفَعَت ... في صَدِّهِ كُلُّ أوْرَادِي وتقصيدى [127]

تــتداخل صور الطبيعة مع صور المرأة، فالشاعر يقتطف صوره من الطبــيعة: « غـــنمت » كناية عن الكسب، « أرضتنى مواسمها » كناية عن زمـــن الوصل، « رجعت بلا قطف ومحصود » كناية عن الفشل، « زوبعة مـــن العطـــور » كناية عن حضور المرأة، « شعراً غير معقود » كناية عن التحرر والانطلاق، « جيش من الفتن » كناية عن الجمال؛ تلك الصور يرمز بها الشاعر للحياة، ووسيلته في ذلك المرأة التي تلون هذه الحياة فيقبل عليها.

يفتـــتح الشاعر نصه بكم « الخبرية » التي تفيد الكثرة، كثرة المكاسب التـــي غنمها من الحياة، وإن مُنى بالفشل مرات أخر، فصدر البيت الأول هو نجاح « غنمت، أرضتنى » وعجزه فشل: رجعت، بلا قطف ومحصود.

---

(127) الديوان – 51.   الغراء: شديد الحرارة.

ونكاد نلمح في النص الثانى الزوبعة، ونشتم العطر، ونرى الشعر غير المعقــود، يصدم المتلقي في صدر البيت الثانى، ولكن سرعان ما يكتشف في عجز البيت إنها « عطر » و « شعر » فيكون القادم امرأة :

زوبعة ← عطر ← امرأة

زوبعة ← شعر ← امرأة

خلع الشاعر على « العطر » الرقيق ذى الرائحة المثيرة الجميلة: قوة «الــزوبعة » المدمرة، المخيفة كرمز للاضطراب النفسى الذى يخلفه العطر في نفسه، وهذا الاضطراب ليس منشؤه حاسة شمية، وإنما الصورة البصرية « لــشعر غيــر معقــود » تكون صورة قوية تثير الشاعر حتى إنه يشبهها بــ«جيش » وهي كلمة ذات مدلول محدد ومعلوم، ولكن التليسى حوّر دلالة اللفظ، فهو ليس مجموعة الرجال الأشداء المعدين للمعارك الدموية، وإنما هو جيش من « الفتن الغراء » لقد أخذ من كلمة جيش القوة كناية عن قوة تأثير المرأة، فجسد الشاعر الفتن وجعلها جيشاً.

إيقاع النص ينبعث من الروى « حرف الدال » ذى الصوت الشديد.

وتتداعى الحروف داخل النص مكونة إيقاعاً جميلاً.

يتكرر حرف الراء في الكلمات: أرضتنى، أورادى، رجعت، العطور، شــعرا، غيــر، الغراء. ويتكرر أيضاً حرف العين: رجعت، طلعت، زوبعة، العطــور، شــعرا، معقــود، نفعــت، على. وحرف الميم في: لكم، غنمت، مواسمها، كم، محصود، معقود، ما. وحرف التاء: غنمت، أرضتنى، رجعت، طلعــت، زوبعـــة، الفتن، نفعت، حتى. وحرف النون: غنمت أرضتنى، من، الفــتن، نفعــت. ويكرر الشاعر لفظة« جيش » في صورة أخرى دلالة على إلحاحها على ذهن الشاعر :

جَـــيْشُ مـــن الـــشَّهَواتَ يَـــزْحَفُ في دَمِـــى

مِـــــن جُـــنْدِها فَتَــــسوقُنِى مُخْـــتَارا [128]

فالصور: جيش من الشهوات، يزحف في دمى، تسوقنى مختاراً.

يجسد فيها الشاعر المعنوى: فجعل من الشهوات « معنوى » جيشاً.

وهذا الجيش ← يزحف ← حركة انتشاء.

والـــزحف لا يتم على الأرض بل « في دمى » ولم يقل في العروق، أى أن هـــذا الجيش يسير مع الدم داخل العروق « كالمخدر » ونحن نعلم ما للمخدر من تأثير في الجسم، ونأخذ هذه الكلمات لنرى دلالتها:

جـــيـــــــش ← قـــــوة	من جندها ← من قوتها
من الشهوات ← الغريزة	فتسوقنـــى ← تـــقودنى
يزحف ← يمتد « تخدر »	مخـــتاراً ← مستسلماً
في دمى ← في حياتـــى	قوتها تقودنى مستسلماً.
قوة الغريزة تخدر حياتى	

والمرأة في صور التليسى، عنيفة في صبابتها [129] تود لو مهج العشاق تحويها [130] وهي تحنو وتمحو [131] وتمد له كفا لتصحبه [132] وهي فتنة [133]

(128) الديوان. 150.
(129) الديوان 74.
(130) نفسه .
(131) نفسه 154.
(132) نفسه.
(133) نفسه 257.

وكنــز لطــف [134] جميلة الأهداب [135] تبدى دلا وطبعاً نافراً [136] إذا لانت ودود همسها[137] وإذا ثارت جن أحمر [138] تشبه الدنيا [139] محيرة إنسية أو جنــية [140] تغالب الشوق [141] شامخة [142] حيناً ملاك طاهر وحيناً بصورة مارد [143] سيدة على القلوب [144] .

ويخرج من تلك الصور بتشبيه يحاول به الشاعر تفسير غموض المرأة:

لَكأَنَّــهَــا بَالوَعْــرِ قَلْعَــة حَــارِسٍ   فَطِــنٍ إلَــى الأَبْــرَاجَ والأَبْــوَابِ
لا الــنُّور يَخْــرُقُهَا، ولا إشْــعَاعَة   تَــبْدُو، ولــو كَانَــت وَرَاء سَــحَاب
في طَــبْعِهَا صَــلَفٌ وفي إصْــرَارِها   مَــا يَقْهَــرُ المَوْصُــوفَ بــالغَلاَّب [145]

افتــتح الشاعر نصه بتشبيه المرأة « لكأنهاَ بالوعر قلعة حارس، فطن إلى الأبراج والأبواب » كناية عن قوة تماسكها وصلابتها؛ وتتوالى الصور: «لا النور يخرقها، ولا إشعاعة تبدو، ولو كانت وراء سحاب » كناية عن قوة الإرادة والتصميم، وفي البيت الأخير يحدد ماعمم « في طبعها صلف » وهو سبب تشبيهاته السابقة، ثم أن في إصرارها ما يقهر الموصوف بالغلاب.

---

(134) نفسه.
(135) نفسه 258.
(136) نفسه 19.
(137) نفسه 127.
(138) نفسه.
(139) نفسه.
(140) نفسه 126.
(141) نفسه 39.
(142) نفسه137.
(143) نفسه 58.
(144) نفسه 122.
(145) الديوان 153.   صلف: تكبر والدعاء ما فوق القدرة.

إن امـــرأة التليـــسى دائما قوية وقلما تظهر ضعيفة خانعة لأنها تستمد قوتها من الطبيعة والحياة عامة.

إن صورة القلعة توحى إلينا بحس مأساوى، إذ تتداعى الصور الذهنية لهذا المكان، فنجدها مكاناً للمعارك والقتال [(146)] فيولد هذا الإحساس جواً من الكآبة في نفوسنا. وهي صورة بعيدة عما يريد الشاعر تصويره فما أقسى أن تـــشبه المرأة بهكذا مكان!! ومما يزيد من وحشية القلعة ورهبتها « لا النور يخـــرقها » وقـــد نجـــح الشاعر في إضفاء الجو الرهيب على المكان، وفي تكراره لحرف النفي « لا » يزيد من تصاعد هذه الرهبة، والخوف في تأكيده « ولا إشـــعاعة تبدو » « ولو كانت وراء سحاب »، وهي صور ساكنة ثابتة توحى بالجمود والموت، وإذا نظرنا لمفردات النص لوجدناها تحمل دلائليات « معنى المعنى » في طياتها:

القلعـــة ← المـــرأة، حارس ← السلطة، فطن ← معرفة، الأبراج ← التراث التقاليد، الأبواب ← الطريق، النور ← الثورة، يحرقها ← يشتتها ،

اشعاعة ← صوت، ولو ← تمنى، وراء ← تخلف، سحاب ← سراب.

والنص تنتهي قافيته بحرف الروى الباء: الأبواب، سحاب، بالغلاب

ويتكـــرر حرف الروى داخل النص: بالوعر، الأبراج، تبدو، طبعها، بالغلاب.

ويتكرر حرف الراء أيضاً في داخل النص: بالوعر، حارس، الأبراج، يخرقها، وراء، إصرارها، يقهر .

ويتكـــرر حرف العين: بالوعر، قلعة، إشعاعة، طبعها، وحرف الهاء: لكأنها، يخرقها، طبعها، يقهر .

---

(146) العيد. يمنى. في القول الشعر. ارتو بقال. ط 1. 1987. ص 132.

تكرار حرف الواو: الوعر، و، الأبواب ،النور، و، تبدو، و، لو، وراء، و، الموصوف. وتتوازن بعض الكلمات فيما بينها محدثة توازناً صوتياً:

الأبواب ← الأبراج، إصرارها ← طبعها، قلعة ← إشعاعة.

كَانَــتْ هُــنا مِــلْءَ النَّوَاظِــرِ فِتْــنَةً جَــبَّارَةً، وَلِــسِحْرِهَا أحْكَــامُ [147]
كَانَــتْ هُــنَا مــلْءُ المــسامع نَغْمَــةً دَفَّاقــــةً، ماخَانَــهـــــا إلْهَـــــامُ
كَانَــتْ هُــنَا حِــضْناً وصَــدْراً حَانــياً لا الخَــوْفَ يُعرفُهَا ولا الإحْجامُ [148]

تــتكاثف صــور التليــسى في النص: فتنة جبارة، نغمة دفاقة، حضناً وصدراً حانياً، لا الخوف يعرفها ولا الإحجام.

الصورة في البيت الأول بصرية، وفي البيت الثاني سمعية، وفي البيت الـثالث لمـسية، وتسرى في النص نبرة تحسر على زمن مضى، يزيد في وضــوحها تكرار الفعل « كانت » ثم يدلل على قربها بقوله: « كانت هنا » أي أنها كانت تقيم في هذا المكان [149] ويؤكد على قربه بتكراره « هنا » ولم يكــتف بهذا التوضيح بل لزيادة التوضيح يشمل التكرار كلمة « ملء » وهي تحمــل دلالــة الامــتلاء « ملء النواظر، ملء المسامع » تأكيداً على قربها الشديد منه، وتكرار فعل الزمن الماضي دليل على خواء الحاضر [150] وفي صورة ملء النواظر تراسل حواس:

ملء ← لمسية، النواظر ← بصرية
صور تراسلية
ملء ← لمسية، المسامع ← سمعية

---

(147) الديوان 213.
(148) نفسه 214.
(149) انظر مرتاض عبدالملك: بنية الخطاب الشعرى. دار الحداثة ط1986.1د. عنوان. ص105
(150) انظر فيدوح. عبدالقادر: دلائليةالنص الأدبى ص 84.

ولشدة تعلق الشاعر بالماضى يأتى بالنعت ليحافظ على ثبات الصورة في زمنها: فتنة جبارة، نغمة دفاقة، صدراً حانياً.

في البيت الثانى والثالث نفي: الأول ب « ما » ما خانها إلهام، وفي البيت الثالث يتكرر هذا النفي « لا الخوف يعرفها ولا الإحجام » ويختار الشاعر الميم ليكون حرف الروى لأنه يضفي نوعاً من الغنة تختلف باختلاف الغنائية [151]

وقد أضفي على النص أنة بسبب غلبة الغنائية الحزينة عليه، ومما يزيد في النغمة الحزينة تكرار حرف الميم في داخل النص: ملء، ملء، المسامع، نغمة.

ويزيد من الجو الحزين في النص تكرار حرف الهاء في داخله:

هنا، لسحرها، ماخانها، يعرفها، إلهام، هنا، هنا .

تكرار حرف الراء له إيقاعه المميز: النواظر، جبارة، لسحرها، صدراً، يعرفها.

تكرار الألفاظ: « هنا » ثلاث مرات، « ملء » مرتين، « كانت » ثلاث مرات وكأنه بهذا التكرار يريد أن يوضح أمراً يلح عليه، وبين كلماته توازن صوتى:

جبارة ← دفاقة، فتنة ← نغمة

النواظر ← المسامع، حضناً ← صدراً

ترادف دلالى: سحر = سحر = فتنة، خوف = إحجام

حضنا = صدراً، ملء = ملء

(151) الراجحى. عبدالسلام: فن القول عند المتنبى. مؤسسة. تونس .د.ت.د.ط .ص 5253.

في طَرْفِكِ السَّاجِي ضَرَاعَةُ ظامِئٍ   يَهْوَى الخُضُوعَ لِسطْوةِ المَوْدودِ

والطَّرفُ يُخبرنِي بِأنِّى قَادِرِ   يومًا عَلَيْكَ بِصَائبِ التَّسْدِيد [152]

الصور في البيت الأول: ثابتة « في طرفك الساجى ضراعه ظامئ، يهوى الخضوع » وفي البيت الثانى حركة ثابتة في « يخبرنى » إذ لا تتعدى الحركة في الإخبار « والطرف يخبرنى، قادر يوماً عليك بصائب التسديد ». يشخّص الشاعر العين، ويجعلها إنساناً يتضرع في البيت الأول، وإنساناً يخبر في البيت الثانى،حيث يرسل الزمن « يوماً » إشعاعاته على النص.

وتربط بين مفردات النص علاقة ترادف وتضاد دلائلى :

ترادف	تضاد
طرفك = الطرف	أنى ⇆ عليك
	↓ ↓
ضراعة = خضوع	متكلم ⇆ مخاطب
يهوى = المودود	الساجى ⇆ يخبرنى
	↓ ↓
سطوة = قادر	ثابت متحرك
تسديد = صائب	قادر ⇆ ظامئ
	↓ ↓
	قوة ضعف

وقد شبه الشاعر العين الساكنة، بالإنسان الذليل المتضرع، لشدة ظمئه في طرفك الساجى ← ضراعة ظامئ « في السكون والتذلل »

(مشبه) (مشبه به) وجه الشبه محذوف.

---

(152) الديوان – 109. المودود: المحبوب.

وقــد ضم البيت الأول مفردات الخضوع: الساجى، ضراعة، ظامئ، الخضوع.

وقــد ضم البيت الثانى مفردات القوة: قادر، صائب، التسديد؛ ويحيلنا إلـــى هـــذه القـــوة الضمير « أني » الذى يحمل في أعماقه رموز القوة التي يستمدها الشاعر من الزمن « يوماً » ولن يخطئ الهدف « بصائب التسديد » وللتسديد دلالة التركيز وإصابة الهدف والانتصار، وقد رمز الشاعر بصوره إلى تردد المرأة بين حلمها وواقعها.

ألفـــيت عاشـــقتى تعانـــق قادمـــا   قـد جـاء يحمـل وافـرا مـبذولا [153]

الصورة حية « ألفيت عاشقتنى » كناية عن المفاجأة « تعانق قادما » كـــناية عـــن الانفـــتاح نحو المستقبل فهي صورة حركية بصرية « الفيت » وزمنـــية « قادمـــا» فالفعل « الفيت » يعطينا بعداً دلائليا « رأيت » وجدت اتخـــاذ البصر والزمن، ويصور الخطاب الشعرى « تعانق قادماً» الفشل في أوج صوره ودخول طرف ثالث في زمن الشاعر وخاصته « عاشقتى »:

الـــشاعر « طـــرف أول » العـــشيقة « طرف ثان » الزمن « طرف ثالـــث» إن الـــزمن لا يـــتوقف عـــند حـــد، فهـــو دائماً يفتح ذراعيه للقادم « المـــستقبل» وما العشيقة إلا الحياة التي فتحت ذراعيها للمستقبل « قد جاء يحمل وافرا مبذولاً » .

أدْنُـــو إلـــيْك إذا المـــواقِدُ أخْمِـــدَت   بِحَـــنِينَ مَلْهُـــوفٍ ولَـــوْعَةِ فَاقِـــدِ
وأَصُـــدُّ عَـــنْكَ إذا المَجَامِـــرُ اضْـــرَمَتْ   لِـــتَظَلَّ في شَـــكٍّ وشـــوقٍ زَائِـــدِ [154]

(153) الديوان. 62.
(154) نفسه 56 – 57.

يــصور الشاعر المرأة رامزاً بهذه الصور إلى كيدها: « أدنو إليك إذا المــواقد أخمــدت، بحنــين ملهــوف، لــوعة فاقد، وأصد عنك إذا المجامر أضرمت، لتظل في شك وشوق زائد » وهو يلجأ إلى التضاد لإبراز صوره:

أدنو ⇆ أصد، إليك ⇆ عنك، أخمدت ⇆ أضرمت

حنين ⇆ شك، فاقد ⇆ زائد

↓ ↓ ↓ ↓

إقبال فراق غائب حاضر

ويأتي بالمترادفات: المواقد = المجامر، ملهوف = شوق

ونلحظ أن الشاعر قد قسم صدر البيت الأول ليكون مترادفاً أو متضاداً مع صدر البيت الثانى :

أدنو / إليك / إذا / المواقد/ أخمدت

وأصد / عنك / إذا / المجامر / أضرمت.

وروى النص حرف الدال المكسور، وهو يناسب حدة أو شدة الموقف الداخلــى للقــول الشعرى، وقد تكررت حروف الروى في مفرداته: حرف الــدال الــذى سرت موسيقاه المتجانسة مع موسيقى الروى: أدنو، المواقد، أخمدت، أصد.

ويتكـــرر حرف الواو في النص: أدنو، المواقد، ملهوف، و، لوعة، و، و، شـــوق، ويتميز النص بحركية المد والجزر، وقد استعار الشاعر المواقد وهي تستخدم للنار كناية عن توهج الحب وخفوته.

فَلَكَــمْ أَثَــرْتِ الــشَّوْقَ في أَحْــنائِهِ   ولَكــم بَعَــثْتِ الــدِّفءَ في أَوْصَــالِهِ

ولَكَـــــم رَآكِ وَحِـــيدةً في كَـــوْنِهِ   وَصَــلتِ يَمِــينَ ذِراعِهــا بِـــشَماله

إلْفَـــــانَ في دَربٍ تَـــــتَابَعَ سَــــيْرُهُ   صَـفْواً فَحَالُـكِ قِطْعَـةٌ من حَالِهِ [155]

يكرر الشاعر « لكم » الخبرية ليدلل على معاناته « لكم أثرت الشوق فـــي أحـــنائه » وتتوالى صور المرأة « مبعث الدفء، وحيدة، تصله، إلفان، حالها قطعة من حاله » والفعل في صدر البيت الأول « أثرت » يحمل معنى الإثـــارة والثورة، فيتحرك البيت ويبعث الدفء لتتوقف الصورة عن الحركة في صدر البيت الثانى وتكون حركة الرؤية ثابتة.

« رآك وحـــيدة » لـــيعود فـــي عجز البيت محدثاً حركة وصل اليمين بالشمال وتكون حركة بسيطة وئيدة أقرب للسكون « تتابع سيره ».

ويتبادل الزمن مع المكان أحداث النص: الشوق في أحنائه

الشوق ↓ زمن ، في أحنائه ↓ مكان

بعثت الدفء في أوصاله ، وحيدة في كونه

بعثت ↓ زمـــن ، في أوصاله ↓ مكان ، وحيدة ↓ زمن ، في كونه ↓ مكان

وصلت ↓ زمـــن ، يمين بشمال، ← مكان ، درب ↓ مكان ، تتابع ↓ زمن

والعلاقـــة بـــين الكلمـــات في النص علاقة ترادف في بعض الكلمات وتضـاد مع بعضها الآخر:

ترادف: أثرت = بعثت، أحنائه = أوصاله، الشوق = وحيدة

(155) الديوان 65.

وعلاقة تضاد: الشوق ⇆ الدفء، وحيدة ⇆ إلفان

يمين ⇆ شمال

ويكـــرر الـــشاعر لفظـــة حال مرتين فحالك ← حاله للدلالة على التمازج والانتماء والتوحد.

والتليسى يثير السؤال في صدر البيت ليضع له حلاً في عجزه :

أثرت الشوق ← (يسعى) بعثت الدفء.

رآك وحيدة ← (تسعى) وصلت يمينها بشماله.

إلفان في درب ← (توحد) حالك قطعة من حاله.

إيقاع النص يتمثل في حرف الروى « الهاء »: أوصاله، بشماله، حاله.

يقابله إيقاع داخلى لتكرار حرف الهاء: أحنائه، كونه، سيره، ذراعها.

وتتكـــرر بعـــض الحـــروف في ثنايا النص محدثة إيقاعاً متوازناً مع موسيقى النص :

تكرار حرف الراء: أثرت، رآك، ذراعها، درب، سيره.

تكرار حرف التاء: أثرت، بعثت، وصلت، تتابع، وحيدة، قطعة.

وكلمات النص لها دلائليات متعددة: أثرت ← الثورة.

الشوق ← الغياب، بعثت ← الحياة، وحيدة ← موت .

كونه ← عالمه، وصلت ← امتداد.

درب ← حيز مكانى أفقى ممتد .

تتابع ← استمرار حالك من حاله ← التوحد في الزمن.

وصور النص ترمز إلى حاضر الشاعر الجاف مقارنة، بماضيه النضر.

وَخَشْيَّةَ الوجْهِ طَابَ اللَّيْلُ والسَّمَرُ   مِن بَعْدِ مَا رَفَعَت أَسْرَارَها السُّتُرُ
وَخَشِيةَ الوَجْهِ آفَاقٌ مُحجَّبةٌ   وَرَاءَ وَجْهَك كُلُّ اللُّطْفِ مُخْتَصَرُ(156)

يكرر الشاعر صورة « وحشية الوجه » وكأنه يفرغ شحنة القتامة من نفسه في هذا التكرار ليحيلنا في صورته « طاب الليل والسمر » إلى صخب فالفعل «طاب » يوحى بالمتعة و« الليل والسمر » يوحى بجو الصخب والمرح وما يحمله الليل من أجواء خاصة، وهو يخاطب الحياة التي لا تستقر به على حال « من بعد ما رفعت أسرارها الستر » فقد تكشفت له الحياة على حقيقتها وقد كانت مجهولة لديه « آفاق محجبة »، فهي تبدى لنا غير ما تخفي « وراء وجهك كل اللطف مختصر » وهو في هذه الصور استعار الوجه واللطف من المرأة ليرمز بها إلى الحياة، فتقلّب مزاج المرأة في نظره يشبه تقلب الحياة وأطوارها المختلفة.

واختار الشاعر الوجه، وقد تكرر ثلاث مرات في النص لأنه يمثل بتعقيد تركيب أعضائه ما يشبه الحياة في تعقيداتها [157] ونلمح الزمن يعلن عن نفسه في هذه الأبيات « الليل، السمر ».

والمكان مطلق غير محدود « الآفاق »، وتترادف الكلمات في النص محدثة ترابطاً داخلياً :

الليل = السمر، أسرار = ستر، وحشية الوجه = وحشية الوجه

محجبة = ستر

وتتضاد: وحشية ⇆ اللطف ..

---

(156) الديوان 202.

(157) انظر مرتاض. عبدالملك، بنية الخطاب الشعرى.104.

وقافـــية النص تعتمد على حرف الروى « الراء » الذى يكسب النص تـــرجيعاً مناسباً للنص وحركة الروى « الضم » أضفت على الإيقاع صوتاً متناسباً مع كلمة « وحشية » فهو ترجيع « وو » ويصبح الصوت أكثر حدة فـــي الـــصدى الـــذى يحدثه تكرار حرف الراء داخل النص: السمر، رفعت أسرارها، وراء.

ويستمر الشاعر في رأيه في الحياة فهو يقف محذراً :

لا تخـــــدعن بلطفهـــــا وبليـــــنها وأنعـــم بهـــا مـــا ســـاعفتك قلـــيلا

فالـــيوم عـــندك دلهـــا وغـــرامها وغـــداً لغـــيرك تمـــنح التقبـــيلا (158)

يـــبدأ الـــشاعر النص بصورة النهي « لا تخدعن » ليقابلها في العجز بالأمـــر «وأنعـــم» فهـــي « لطيفة، لينة، عندك دلها وغرامها، لغيرك تمنح التقبيلاً» .

إنـــه الزمن يعاكس الشاعر « فاليوم عندك » لينقلب « وغداً لغيرك » تُمنح الحياة (159) « تمنح التقبيلا » فالحاضر معيش بين يديك، ولكن المستقبل قد يكون لغيرك فهي أطروحة الزمن.

واستخدم الشاعر الترادف لإبراز جمال صوره :

لطف = لين، ساعفتك = تمنح، دلها = غرامها

والتضاد: اليوم ⇆ غداً، عندك ⇆ لغيرك

وحرف الروى في النص اللام مع ألف الإطلاق الذى يساعد اللام في

---

(158) الديوان 63.

(159) الـــبدوى. زيـــنب الفـــاتح. دراسة نقدية مقارنة لشعر العقاد، الناشر دار جامعة الخرطوم. السودان 1990 ص 301.

أخـــذ صفة المعلن عن شيء، قليلاً، التقبيلا، وقد تكرر الحرف داخل النص فأضاف موسيقى على موسيقى القافية :

لا، بلطفها، بلينها، قليلاً، فاليوم، دلها، لغيرك .

تكرار حرف الهاء: بلطفها، بلينها، بها، دلها، غرامها.

وتنتشر الصور بدلالاتها في ساحة النص: صور لمسية: لطفها، لينها، التقبيلا.

وبـــصرية: دلها، وذهنية: غرامها، ونلمح حضور الأزمنة الثلاثة في ميدان النص « ماضٍ، حاضر، مستقبل » :

«تخدعن، تمنح»، حاضر ← «أنعم»، مستقبل ← «ساعفتك» ماضٍ.

ذَاكَ القِـــنَاع ألا خَلَعْـــتِ صَــفِيقَهُ   وتَــركْتِ بَعْــضَ طَــبَائِعِ الجُلمُـــودِ
وخَـــرَجْتِ للدُّنْـــيَا بِـــوَجْهِ سَـــافِرٍ   وغَلِـــيلِ ظَامِـــئَةَ إلى الـمَـــوْرُودِ
خَلْــفَ القِـــنَاعِ مَـــوَاجِدُ وَمــشَاعِرُ   تَـبْدَو بهــن ضــرَاعةُ الـمَـوْؤُودِ (160)

يـــصور الـــشاعر المرأة « مقنعة » فيوجه إليها الخطاب الشعرى « ألا خلعت صفيقه » « وتركت بعض طبائع الجلمود »، « خرجت للدنيا »، « بوجه ســافر »، « وغلـــيل ظامئه »، «خلف القناع مواجد ومشاعر»، «تبدو بهن ضراعة الموؤود»، إنها صور إيحائية ترمز إلى معاناة المرأة وما يحيط بها مـــن قيود، والشاعر يريد أن يحرك الجمود في المرأة لذلك جاءت صورتها جامدة فيها صورة الموت، تعكس نفسية الشاعر وتجربته ويتمثل الجمود في « القناع، الجمود ».

وتتغير الصورة في البيت الثانى، فتخرج من قمقمها وتنطلق في الحياة

---

(160) الديوان 108.   الصفيق: الجيد النسج الكثيفة من الثياب أو نحوها.

«بـــوجه سافر » تطلب العلم والمعرفة « غليل ظامئة إلى المورود» ويظهر خلف ذلك الجمود القناع « مواجد ومشاعر » وفي البيت الأخير نجد صورة من العادات الجاهلية « وأد البنات » في « تبدو بهن ضراعة الموؤود » فقد شـــبه المـــرأة التي قيدتها التقاليد « بالمؤودة » فهي خاضعة ذليلة لمصيرها المرســـوم. وتحمل ألفاظ التليسى ثنائيات من الترادف والتضاد مكونة ترابطاً بين نواحى النص الشعرى.

الترادف:

القناع = صفيقه، الجلمود = الموؤود، مواجد = مشاعر، خلعت = تركت ظامئة = ضراعة

التضاد:

القناع ⇆ سافر، المورود ⇆ الجلمود، ظامئة ⇆ مورود

خلف ⇆ تبدو، مشاعر ⇆ موؤود.

ويكـــرر الشاعر لفظ القناع، فيعطينا هذا التكرار بعداً دلائلياً على الفكرة المتـــسلطة علـــيه [161] وتكثـــر الثنائيات في شعره: « وجه سافر » كناية عن التحرر، « غليل ظامئة »، كناية عن القيود « طبائع الجلمود » كناية عن التأخر والعادات والتقاليد البالية، « ضراعة الموؤود » كناية عن المرأة المستسلمة.

ولـــشدة الموقف الشعرى، اختار الشاعر حرف الدال المكسور ليكون رويـــا لنـــصه، فتظهر حدة التجرية مع الانكسار الذى نلمحه في ألفاظ النص ويتـــردد صـــدى الحرف في الموسيقى الداخلية، التي تحدثها الكلمات: للدنيا، مـــواجد، تبدو. ويتكرر حرف العين، وكأن الشاعر يريد أن ينشر الشدة في ثنايا النص: القناع، خلعت، طبائع، القناع، ضراعة.

(161) انظر الملائكة: نازك. قضايا الشعر المعاصر.276. 177.

تَجُــرُ أذيَالَهــا حَســرى مــولَهَةً   والليْلُ يَــرقُبُهَا والبَدْرُ يَــرْثِيهَا
وَحَــيدَةً في دُروب الحُــبِّ حائــرةً   كأنمــا فَقَــدَتْ أغلــى غَوالِــيهَا [162]

يبدأ الشاعر النص بصورة « تجر أذيالها » مما يبعث في نفوسنا الإحساس بالفشل والخيبة، ويتمم الصورة بما يزيد من ذلك الإحساس « حسرى مولهة » فسرعان ما تقفز إلى أذهاننا صورة ذاك الإنسان العائد من معركة ما، يجر وراءه ملابسه لشدة الإعياء، والإحساس بالمرارة والهزيمة.. وجسّد الشاعر في صورته الثانية الليل والبدر، وأنسنهما وجعل لهما عينين ولساناً للرثاء والرؤية « الليل يرقبها والبدر يرثيها » كناية على سهدها، ويحدد التليسى صورته ويفسرها بعد ذلك التعميم، فهي وحيدة في دروب الحب والوحدة تحمل دلالة: الجفاف والفراق والبعد وأيضا الموت، ويسيطر المكان عليها فوحدتها تكمن في حيز مملوء بالمخاطر والمجاهل، « دروب الحب » لـه امتداد لا نهائى ومما يزيد الصورة بؤساً إنها «حائرة » والحيرة ضياع، وهو الشعور بالتلاشى وانعدام الرؤيا، ولتوضيح صورته للمتلقى يلجأ الشاعر إلى التشبيه « كأنما فقدت أغلى غواليها » وهو في هذا التشبيه نجح في نقل حجم الحزن الذى تستشعره المرأة، ولكن فقد الغوالى لا يعادله أى فقد!! وقد استطاع التليسى بتخيره لألفاظ مناسبة للجو العام للنص أن ينقل إلينا صورته الحزينة، فجاءت صوره معبرة عن الانكسار والخسران: تجر، حسرى، مولهة، يرثيها، وحيدة، حائرة، فقدت غواليها.

وليكمل هذا الجو الحزين جاء روى النص « الهاء » كآهة تصدر من متوله، يردد صداها تكرار الحرف داخل النص: أذيالها، مولهة، يرقبها، غواليها، ويتكرر كذلك حرف الراء محدثاً موسيقى تزيد من إيقاعات النص: تجر، حسرى، يرقبها، البدر، يرثيها، دروب، حائرة، وتزيد من تلك الموسيقى الثنائيات التي يعقدها الشاعر في نصه:

(162) الديوان 70.

يرقبها ← يرثيها، وحيدةً ← حائرةً حسرى ← أغلى، أذيالها ← مولهة

وبين كلمات النص ترادفات: مولهة = حائرة، وحيدة = حسرى، الليل = البدر، الحب = غواليها.

والزمن يسيطر على النص بفعل « الليل » الذى يرقبها، ويكرر الشاعر لفظة « أغلى، غواليها » لتأكيد مدى الحزن الذى تستشعره فأغلى اسم تفضيل.

تَشُدُّ مِنْ حبلِهَا حيناً وتُطْلِقُهُ ... تَزِيدُ من نُجحِها حِيناً وخيباتى
فَإِنْ رأتنِى قريبًا بَاعَدتَ رَسَنى ... وإن رأتنى بعيداً قربت ذاتى
حتى استقرت على رأى يوافقها ... بأن تُجر حِبَالِى نحو مَرْسَاتى (163)

تتكاثف الصور في النص « تشد من حبلها » كناية عن الوصال، « تطلقه » كناية عن الفراق، « تزيد من نجحها » كناية عن تحقيق مرامها، « وخيباتى » كناية عن الفشل، « باعدت رسنى » بعدت عنه ليشتد شوقه، « قربت ذاتى » كناية عن محاولة التقرب منه، « تجر حبالى نحو مرساتى » بلوغ الهدف .

نلحظ في البيت الأول التناقض بين حركة النص: تشد ⇆ تطلقه، نجحها ⇆ خيباتى، فالشد يقابله النجاح، والإطلاق تقابله الخيبة، وهذه الحركة تتكرر في البيت الثانى في الكلمات:

إن رأتنى قريباً ⇆ إن رأتنى بعيداً، باعدت ⇆ قربت

ولكن هذه الحركة تستقر في البيت الثالث «استقرت على رأى يوافقها» – في الصدر – ولكن في العجز استمرت الحركة « تجر حبالى نحو مرساتى ».

---

(163) الديوان 106.

ويتحــرك الزمان والمكان بنسب متفاوتة فللزمن استخدم (حيناً) مع الأفعــال، وللمكــان اســتعار « مرساتى » لتكون مكان الاستقرار، واستعار الــشاعر « الرسن » وهو زمام الدابة كناية عن الامتلاك والتوجيه، واستعار « الحــبل » كناية عن الوصال، وهذه الأدوات إن تأملناها لوجدنا أنها أدوات تثبيت، وهذا يوحى إلى حاجة الشاعر وتطلعه إلى الاستقرار.

قافــية الــنص تقفــل بحــرف الروى التاء المكسورة: خيباتى، ذاتى، مرساتى. تقابلها موسيقى داخلية لتردد حرف التاء وتكراره في النص: تشد، تطلقه، رأتنى، باعدت، رأتنى، قربت، حتى، استقرت، تجر، تزيد.

تكرار حرف الحاء: حبلها، حيناً، نجحها، حيناً، حتى، حبالى، نحو.

تكــرار حــرف الراء: رأتنى، قريبا، رسنى، رأتنى، قربت، استقرت، رأى، تجر، مرساتى .

وتتكرر الألفاظ للتأكيد على الفكرة التي تلح على الشاعر:

حيناً ← حيناً ، رأتنى ← رأتنى، إن ← إن، قريباً ← قربت ،

باعدت ← بعيداً، حبلها ← حبالى.

والصورة غير متوازنة حركياً فهي بين ارتفاع وهبوط، مد وجزر.

سَمَاوِيَّةُ الحُسْنِ أَنْتِ
وَلَكِنْ
تُرَابِيَّةَ الفِعْلِ
وَالأُمْنِيَاتِ
وَعُلْوِيَّةُ الهَمْسِ أَنْتِ
وَلَكِنْ

يُعَذّبكِ الطِّينُ
حَتَّى المَمَاتْ
مَتَى تَرْتَقِينَ
إلى عالَمٍ
تَعيشينَ أحْلاَمَهُ الرَّائِعَاتْ
إلى عَالَمٍ
لَيسَ تَسْرَى بهِ
سوى رعشةٍ
في عَمِيقِ الذَّوَاتْ (164)

يــتجه الــشاعر في هذه القصيدة اتجاهاً جديداً، فهي قصيدة من الشعر الحــر ليــست على قافية واحدة، ويصور المرأة أنها سماوية الحسن، ترابية الفعل والأمنيات، علوية الهمس، يعذبها الطين، تعيش أحلاماً رائعة.

إن صـــوره متناقضة بين ما هو سماوى رفيع، وأرضى وضيع، فهو يفتتح نصه بوصف المرأة بأنها سماوية الحسن، ليفاجأ المتلقي بقوله « لكن » فهو يستدرك « ترابية الفعل » فقد جذبها من الثريا إلى الثرى:

ترابية ← تراب ← الأرض ← ضعة

سماوية ← سماء ← سمو ← علو

وهـــي تـــرابية الفعـــل والأمنـــيات كناية عن الطموح الجامد، وتكون الصورة الثالثة صوتية « همس » فيها نعومة، ولكنه يستدرك للمرة الثانية « لكـــن يعـــذبك الطين حتى الممات » وهي كناية عن الإنسان المتسلط، فهو

(164) الديوان 233.

مخلــوق من تراب وطين، استعار الشاعر الطين وجسَّده ليكون أداة التعذيب والقــتل، ثم يوجه للمرأة سؤالاً استنكارياً « متى ترتقين إلى عالم ليس تسرى بــه سوى رعشة في عميق الذوات » كناية عن الحرية التي تجلب السعادة، وتغير من معالم الحياة النسوية، والكلمات في النص لها دلائليات مختلفة:

ترتقين ← التجدد، أحلامه ← المستقبل.

الطــين ← الجمــود والجهــل، الممات ← الركون والخضوع المتمثل في الحياة الميتة التي تعيشها المرأة.

يكرر الشاعر ضمير الخطاب « أنت » وكأنه يريد أن يؤكد على توجيه الخطاب لذات المرأة، ويكرر لفظة « عالم » لتوضيح فكرة ألحت عليه ويكرر حرف الاستدراك « لكن» فهو يسترسل في الكلام ليتوقف عند نقطة فيستدرك مــرة أخــرى، وكأنــه نقطة توقف يستعيد عندها الشاعر أفكاره؛ وفي النص كلمــات مــتوازنة لفظيا تخلق موسيقى رائعة داخله: سماوية، ترابية، علوية، رعشة – الأمنيات، الممات، الرائعات، الذوات – ترتقين، تعيشين.

وفــي النص ثنائيات العالى والمنخفض، أو التضاد بين ما هو سماوى يدل على الرفعة والسمو وبين ما هو أرضي مألوف (165)

سماوية الحسن ⇆ ترابية الفعل، علوية الهمس ⇆ يعذبك الطين.

وتترادف كلمات النص محدثة وقعاً جميلاً: سماوية = علوية، الأمنيات = الأحــلام، تــرابية = الطــين، عالم = عالم، تسرى = تعيشين، رعشة = همس، الذوات = أنت .

وحــركة الــنص ثابــتة حتــى يدخل فعل الزمن الحاضر « يعذبك » فنــستدعى الــصورة المــؤلمة للــتعذيب، ثم الفعل « ترتقين » وفيه حركة

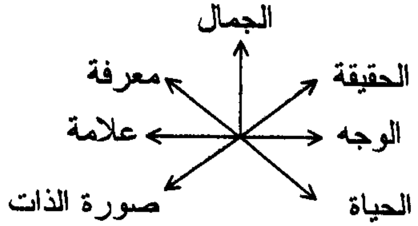
---

(165) انظر عثمان. اعتدال: إضاءة النص. ط. دار الحداثة 1988. ص17.

تصاعدية من عذاب الطين إلى الارتقاء إلى عالم النقاء، حيث تسرى « رعشة السعادة التي نستشعرها في أعماق الذات ».

قَابَلْتُ أَلفَ وَجْه
يَفُوقُهَا في الحُسْنِ والبَهَاء
لكنَّ مِثْلَ حُسْنِهَا
لَكِن مِثْلَ نُورِهَا
إشْعَاعِهَا
وَفَيْضِهَا وفِكْرِهَا الوَضَّاء
لم تَلد النِّساء [166]

يذكرنا النص بقصة الغواص الذى يغوص في البحر باحثاً عن لؤلؤته الجميلة، وشاعرنا يبحث عن« وجه » بلا ملامح، فهي متفردة في: وجهها، حسنها، نورها، إشعاعها، فيضها، فكرها، ويستعير الشاعر من الشمس نورها وإشعاعها ليكمل به صورة هذا الوجه على « غرار شعراء العرب القدامى» وللوجه دلائل عدة :



الشاعر يبحث، والبحث تشتت وضياع، وأحياناً البحث حب للمعرفة والطموح، ولا نجد في الصور سوى توهج الشمس وإشعاعها، فهي صورة ساكنة ثابتة، والفعل « تلد » يرمز إلى التجدد والمستقبل .

---

(166) الديوان 218.

يكرر الشاعر لفظة « وجه » وكأنه يتحسر على ضياعه بهذا التكرار ويكرر الشاعر أداة الاستدراك « لكن » ليولد صور هذا الوجه، وفي كل مرة يكـــرر معها أداة التشبيه « مثل » لا ليشبه هذا الوجه بشبيه آخر، إنما ينفي عنه أي تشابه مع آخر: لكن مثل وجهها / لكن مثل حسنها / لكن مثل نورها / إشـــعاعها / فيـــضها وفكرها الوضاء/ لم تلد النسا. إن الشاعر يرمز لتلك الصور إلى ملهمة شعره ومولدة أفكاره إنها لغته التي بها يتحدث ويفكر.

وتتـــرادف كلمات النص في: أوجه = وجهها، حسن = بهاء= حسنها، إشعاعها = نورها، فيضها = فكرها، الوضاء= نورها.

ويتكـــرر حرف الهاء في النص محدثاً إيقاعاً موسيقياً: يفوقها، وجهها، حسنها، نورها إشعاعها، فيضها، فكرها، البهاء، وجه.

وتتوازن الإيقاعات في المد المنتهي بالهمزة: البهاء، الوضاء، النساء

وكلمة فيضها وفكرها تحمل إلينا دلالة التوسع والنماء والخصب.

تَتابع الدَوَار
أمَام عَيْنيْك
تتابع الدُوَار
وأنتِ في سَلْطَنَة الجَبَّار
شَامِخَة عَالِيَة الأسْوَار
عن غَفْلَة مَنْكِ
وعَن بَلاَهة
أو سَطْوَة، أو لُعْبَة بالنَّارِ؟ (167)

(167) الديوان 219.

الكلمـــات في النص تحمل دلائليات مختلفة: « تتابع الدوار » كناية عن الحيــرة، والفعــل « تــتابع » له دلائلية الاستمرار، « أمام عينيك » تحديد للمكــان، والعيــنان لامــرأة تدل على ذلك كاف الخطاب المكسورة، ويكرر الشاعر جملته الأولى وتتابع الدوار ليؤكد حيرته ثم يتوجه إليها مخاطباً بضمير الخطاب « أنت » في سلطنة الجبار كناية عن السلطة الأبوية « شامخة عالية الأســوار » كناية عن التقاليد التي تقيد المرأة « عن غفلة منك وعن بلاهة » كــناية عــن الجهل والخضوع، وفي نهاية النص يتوجه بسؤال إنكارى: أو سطوة أو لعبة بالنار ؟ فاختراق التقاليد لعبة بالنار، وهذه النار دمار وفناء.

تترادف الكلمات في النص: شامخة = عالية، غفلة = بلاهة،

سلطنة = اسوار، سلطنة= الجبار

حــركة الــنص ثابــتة، فالأسوار عالية مما يفيد الانغلاق على الذات، والفعــل «تتابع » وضع النص في حيرة تتابعه « الدوار » هو الزمن الدائر بنا، أما المكان فهو ثابت لا يتغير في « سلطنة الجبار، الأسوار » أما تكرار حــرف الــراء فـــي النص فقد أحدث رنة موسيقية جميلة: الدوار، الجبار، الأسوار، بالنار.

ويكرر الشاعر حرف العطف، الواو، أو، وحرف الجر عن .

وتحدث بعض الكلمات توازناً إيقاعياً داخل النص: سلطنة، عالية، غفلة بلاهة، لعبة، شامخة، سطوة.

وَقْـفٌ عَلَـيْها الحُـبُّ شَـدَّت قَـيْدَنَا ... أمْ أطْلَقَــت للكَـون فَيــنَا مــشَاعِرَا

وَقْـفٌ عَلَـيْها الحُـبُّ سَـاقَطَ نَخْلُهَـا ... رُطَــباً جَنــياً أم حَــشِيفاً ضَـــامِرًا

وَقْـفٌ عَلِـيْهَا الحُـبُّ أمْطَـرَ غَـيْمُهَا ... أم شَــحَّ ؟ أو نــسيت مُحــبًّا ذاكــرا

وَقْـفٌ عَلِـيْهَا الحُـبُّ كرمـى عيـنها تحلــو مــنازلة الخطــوب حواســرا
وَقْـفٌ عَلِـيْهَا الحُـبُّ تُـنْظَمُ عِقْـدنَا رَكـباً تُـوحِّدَ خُطْـوةً وخَوَاطِـرَا (168)

يوقف الشاعر الحب على حبيبته ويؤكد هذا الوقف بتكراره، فيكشف لنا هــذا التكرار عن واقع عاطفي، فهو يحب حبيبته متغاض عما يبدر منها إنه يحــبها في غناها وفقرها في جودها وشحها، وهو يضحى لأجلها، ومما يزيد في حبه أنها توحده مع آخرين؛ تلك الصور يرمز بها التليسى للمرأة الوطن، لقد تكاثفت صوره وتنوعت دلالاتها فجعل الوطن امرأة في البيت الأول « شدت قيدنا » كناية عن قسوة الزمن، « أطلقت للكون فينا مشاعرا » كناية عــن الحرية، وفي البيت الثانى تحولت الطبيعة إلى وطن: « ساقط نخلها » كناية عن غناها أو فقرها « رطباً جنياً أم حشيفاً ضامرا » .

ويعــود فــي البــيت الثالث ليضعنا أمام صورة هي مزيج من الوطن والطبــيعة «أمطــر غــيمها » كناية عن الخصب والمرأة « أو نسيت محباً ذاكــراً» وفي البيت الرابع والخامس يستمر الشاعر في صورة المرأة الوطن التي يحارب لحمايتها «تحلو منازلة الخطوب حواسراً » وهي بدورها «تنظم عقــدنا » صورة استعارية لامرأة تنظم عقدها كناية عن توحد صفوف الأمة العربية « ركبا توحد خطوة وخواطرا ».

الــنص مــن البحــر الكامل، نظمه الشاعر على أوزان الخليل، روى النص حرف الراء: مشاعرا، ضامرا، ذاكرا، حواسرا، خواطرا.

ويتكــرر حــرف الراء داخل النص في الكلمات: رطباً، أمطر، كرمى، ركباً.

---

(168) الديوان 18. حشيفاً : الحشف من التمر أرداه فهو اليابس الفاسد منه.
حواسر: مكشوفين.

تكرار حرف الميم: أم، مشاعرا، أم، ضامرا، أمطر، غيمها، أم محباً، كرمى، منازلة، تنظم.

حرف الواو: للكون، الخطوب، توحد، خطوة، خواطر، أو، وقف تكررت خمس مرات .

تسرى في النص حركة بفعل الأفعال: « شدت » وفيها حركة الشد للقيد، «أطلقت » يوحى بالانطلاق والتحرر من القيد ،« وحركة » سقوط الرطب من النخل وسقوط المطر، وتأخذنا « منازلة الخطوب » إلى ميدان المعركة ومافيه من حركة الكر والفر، ثم الفعل « تنظم » يوحى لنا بحركة رتيبة لنظم العقد.

ويسيطر الزمن الماضى على الأبيات الثلاثة الأولى: شدت، أطلقت، أمطر، شح، نسيت وفي البيتين الأخيرين نجد الزمن الحاضر: تحلو، توحد، تنظم.

ويتمثل الجناس الناقص في: حواسر، خواطر/ قيدنا، عقدنا .

وقد أقفل الشاعر صور البيت الأول « قيدنا » ليقابلها في صور البيت الأخير « بعقدنا » وكأن ذاك القيد قد تحول بفعل الحب في هذا البلد المعطاء، إلى عقد.. ونجد بين مفردات التليسى علاقة ترادف وتضاد وتضفي على النص بعداً إيقاعياً إيحائياً جميلاً:

الترادف: أمطر = ساقط، نخلها = غيمها، تنظم= توحد

خواطر = مشاعرا، حواسر= ركبا، شح = ضامر

تضاد: شدت ⇆ أطلقت، رطباً ⇆ حشيفاً، أمطر ⇆ شح

عقدنا ⇆ قيدنا

واستعار الشاعر صفة الشح ليعيرها للغيمة كناية عن قلة الأمطار.

إن الـشاعر في نصه أراد أن يوقف الزمن ليعيش حباً أبدياً... وصور الشاعر بصرية في: ساقط نخلها، أمطر غيمها، منازلة الخطوب، تنظم عقدنا.

وصور لمسية في شدت قيدنا، تنظم عقدنا، وصورة ذوقية في تحلو.

لِلمُنْجِـبَات لُـيُوثَها والعَامِـرَات بـيوتَها والمُـبْدِعَاتِ عَنَاصِـرا

لِلْخَاطِفَـاتِ قُلُوبَـنَا والـسَّالِبَاتِ عُقُولَـنَا والنَّاشِـرَات غَدَائِـرَا

عِـنْدَ المَعَـاطِنِ فِتْـنَةٌ ولـدى الوَغَـى سَـنَدٌ يَمُـدُ ويَـسْتَثِيرُ قَـسَاوِرَا (169)

تتـتابع صـور التليـسي: « للمنجبات ليوثها كناية عن أم الأبطال »، «العامرات بيوتها » كناية عن المرأة المنجبة، « المبدعات عناصرا » كناية عن المربية الفاضلة، « للخاطفات قلوبنا » « السالبات عقولنا»، « الناشرات غدائـرا » كناية عن الحبيبة، « عند المعاطن فتنة » كناية عن أوقات السلم فهـي عـندئذ حبيـبة، ولكنها لدى الوغى سند، إذ تمد يد المساعدة في وقت الحرب « ويستثير قساورا » تثير فينا حمية الجهاد.

شبه الشاعر المرأة في الصورة الأولى باللبؤة التي تنجب الأسود، وفي البـيت الأخير اختار الشاعر مكانا « المعاطن » لتكون فيه فتنة وهي تحيلنا إلـى صورة ذهنية أخرى لامرأة تسقى رجلاً عند البئر، « المعاطن » وكثير من قصص الحب بدأت بجرعة ماء والصورة كاملة تحمل معنى الحياة.

أمـا صورة الوغى، فهي تستدعى في أذهاننا صور المعارك الحربية التـي دارت في أشعار العرب، والمرأة تستنهض الهمم في الدفاع عن الحمى وصـون الأعـراض، وقـد تـستدعى لدينا صورة تلك المرأة العربية التي صرخت «وامعتصماه» فأثارت حمية أمير المؤمنين فنهض ملبياً نداءها فكان

---

(169) الديوان 23.

ذلك الفتح الذى سجله أبو تمام في شعره؛ وقد اعتمد الشاعر في تنمية صوره على حركة التصعيد والإنماء: منجبات، عامرات، مبدعات، ناشرات.

في مقابل صور سلبية: خاطفات، سالبات، ويغلب على تلك الصور الزمن المطلق غير المقيد يحمل صفة الديمومة في البيت الأخير « يمد، يستثير »؛ موسيقى النص تبرز من حرف الروى « الراء » عناصرا، غدائرا، قساورا .

وتنبجس الموسيقى الداخلية من تكرار حرف التاء: المنجبات، العامرات، المبدعات الخاطفات السالبات، الناشرات، فتنة، يستثير.

ويحدث **ترادف** الكلمات إيقاعاً جمالياً داخل النص :

المنجبات = العامرات، خاطفات = سالبات، فتنة = وغى،

عند = لدى، قلوبنا = عقولنا، ليوثها = قساورا،

وتتضاد ألفاظ النص: المعاطن ⇄ الوغى

الناشرات ⇄ السالبات

وصور النص بصرية وقد تكون سمعية في « يستثير » فتخرج إلينا أصوات الثورة من وسط المعارك.

ويشخص التليسى الوطن ويجسمه في امرأة « من أجل عينيها المعارك كلها» (170) ويجعل للوطن عينين يخوض المعارك لأجلها، وما هما إلا الحرية التي لها نعد مع السروج منابراً كناية عن إعداد القوة واستثارة الهمم للجهاد امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وَأَعِدُّوا۟ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ﴾، وبعد أن يطلق العام يلجأ إلى تحديد هذا العام « هذى لخطبتها »

---

(170) الديوان 25.

ويقصد بها المنابر، وتلك لغارة شعواء، ويقصد بها السروج، ويجعل الشاعر للفخار « معنوى » خداً فهو يجسده ويضفي عليه ماهو للإنسان، ويستعير من اليونانيـــين تقاليدهم في وضع إكليل من الغار يزين جبهة المنتصرين « كللت بالغار جبهتنا ».

وتـــتداخل صـــور المرأة مع صـور الوطن فهو يقسم « بنور جبينها » «وبفـــاحم مـــن شـــعرها » « وبباسم من ثغرها » و« بأحور من طرفها » ويـــستعير من الشمس إشراقها و« الوجه يسطع نائراً » ويقسم بعراقة منبتها أنه سيظل وفياً لها وسيكون مهرها ما ترتضيه.

إن لكلمات التليسى واستعاراته دلائل تضفي على النص بعداً إيحائياً:

عينيها ← حريتها، جبينها ← تاريخها، الشعر ← ليلها الجميل

ثغرها ← صبحها المنبلج.

والوجه ← البلاد، ومهرها الذود عن حياضها والوفاء لها.

والـــنص يحمـــل صـــور الـــشعر العربى، وقد جمع فيه التليسى القوة والجمال، ونستشعر القوة في حرف الراء روى النص: منابراً، كافراً، قاهرا، ضفائرا، نائرا، سائرا، أوامرا.

وتـــزيد موســـيقى الـــنص بتـــردد حرف الراء في كلماته: المعارك، الـــسروج، غـــارة، الفخـــار، نور، شعرها، أرسلته، ثغرها، أحور، طرفها، أعرقت، ذكرا، مهرا، ترتضيه.

ويتكرر حرف الهاء داخل النص، مكوناً موسيقى تتمازج مع موسيقى حرف الروى:

أهلها، طرفها، ثغرها، شعرها، جبينها، لها، عينيها، كلها، خطبتها نشعلها، لهيبها، جبهتنا، قاهرا، الوجه، زهو، نمنحها، مهرا، لها، ترتضيه، أرسلته.

ويتحرك النص بكلماته: المعارك، نعد، وما فيهما من جلبة وضوضاء في الإعداد وفي ساحة القتال.

وأسماء الإشارة تعطى بعداً إيحائياً بالحركة وتوزيعها « هذى، تلك» والفعل « لثمت، كللت » تحيلنا إلى حركة الالتفاف والاحتواء، وتقف الحركة في البيت الرابع، والأبيات التالية له، ولا نجد إلا حركة بسيطة في العجز أرسلته، يسطع، والفعل « سنظلُّ » في البيت الأخير يدل على المستقبل تحيلنا إليه « السين » وظل للاستمرار، والزمن الغالب على النص الزمن الحاضر المتطلع إلى المستقبل، وتكثر في نص التليسى الكلمات المترادفة مما يزيد في جمالياته:

غارة = معارك، شعرها = ضفائرا، طرفها = عينيها،

جبينها = جبهتنا، لها نعد = نمنحها، زادت = نشعلها،

الفخار = الشموخ، نور = نائر .

وقد جمع الشاعر في نصه أدوات الحرب والنصر، فالمعارك والإعداد لها بالسروج والمنابر والخطبة فيها، والغارة وما فيها من تدمير ولهيب، هي أدوات للحرب والدمار، يقابلها أدوات النصر من استقبال المنتصرين إلى تكليلهم، والشموخ وقهر الأعداء ولقاء الأحبة والعزة والزهو.

وللمرأة في صور التليسى طموح أن تكون « قيصرة »[171] أسلحتها عين وجيد وإغراء بالقول [172] وهي على حالين واحدة تغرى وأخرى توارت خلف أقفال [173] تغالب الشوق والآلام تضنيها [174] وفي تلك الصور نلمح

---

(171) الديوان 241.
(172) الديوان 247
(173) نفسه 248
(174) نفسه 39.

رمـــوزاً ذات أبعاد مختلفة ودلائليات متعددة ذلك لتداخل صور التليسى؛ ففي النص الواحد نجد صور المرأة والوطن تتخللها صور الطبيعة لتنبثق وتنبجس عن ذاك كله صور الحياة التي يصارعها الشاعر..

ونلحظ على صوره طغيان الطابع التقليدى المحافظ، بأوزانه وإيقاعاته وقافيته بل وبصوره وأخيلته التي يمتاحها الشاعر من الطبيعة «الرياض» وما تحـــويه من أشجار وغدير وساقية وجداول وماء، والواحة ومباهجها، والبحر وأدواته، يوظفها لتوضيح تجربته الشعرية.

تحمـــل صوره عن المرأة بصمات امرئ القيس وعمر بن أبى ربيعة وغيرهما من شعراء الغزل في الشعر العربى، فنجد صورة المرأة الشمس حـــيث يـــستعير نورها وإشعاعها في تصويره لجمال المرأة، ويستعير من اللـــيل لـــونه ليـــصور لون شعر الحبيبة ثم هي مهرة وقطاة ومهاة وغزال ونخلة هيفاء... الخ؛ يتردد في صور التليسى ألفاظٌ فلاحية: الجنى القطاف المواســـم، الحـــصاد، الـــثمار وكلها صور تحمل دلالات رمزية عن ولادة المستقبل وعن التجدد.

ويكثـــر الـــشاعر مـــن التعبير عن الغياب في صورة الهجر، والشوق والضراعة والظمأ، وهي انعكاسات لشعوره واحساساته حيال الحياة، وتطرق التليـــسى في صوره الزمنية إلى تحرر المرأة من العادات والتقاليد متخذاً من القناع والصنم والقلعة والصخر والأسوار رموزاً لذلك.

شـــعر التليـــسي في القراءة الأولى هو شعر المرأة، ولكن سرعان ما تكتـــشف غـــب قـــراءات متتالية، أعماقاً دفينة وإيحاءات متوارية عن عشقه للحياة وأن خوفه الأكبر المسيطر على ساحة نصوصه من الزمن .

الفصل الثاني

صـــور الـشـاعـــر

إن ديوان التليسى هو ديوان الحوار بين المرأة والرجل، وقد تناولنا في الفصل السابق « صور المرأة » والتى تدثرت بدثار الطبيعة والتراث والأسطورة، وتبرز بين ذلك أحياناً المرأة الواقع.

وسنقترب في هذا الفصل من «صور الشاعر المتناثرة » في قصائده، فنجده يرسم صوره بكلماته متخذاً لنفسه رموزًا تنطق عنه، ويولد صوره تلك من رحم تجاربه في الحياة، ومن خلال تنقلاته ورحلاته داخل البلاد وأسفاره إلى خارجها، وقراءاته المتعددة للشعر العربى« إننى مسحت هذه المنطقة العربية بشعرها المعاصر الحديث مسحاً شاملاً، كاملاً، أنا على صلة قراءة واستفادة من كل الشعراء البارزين الذين ظهروا على الساحة منذ بداية النهضة الحديثة ....»[1]

ونراه بتتبعنا لصوره حيناً« سندباد » يجوب البلاد ويرتاد البحار، كاشفاً عن مجاهل الحياة وآفاقها اللانهائية، ونراه حيناً آخر « شهريار» يحاور شهرزاد معبراً عن ذاته، فنستشف من خلال ذلك علاقته بالمرأة والحياة، ونلمحه في صور أخرى « فارساً» لا يشق له غبار، ثم تتبجس ذات الشاعر من بين تلك الصور، لتحيلنا إلى صور أكثر واقعية، فتبرز صورة الشاعر الإنسان، الناسك ... إلخ.

أ- الشاعر « السندباد » :

صورُ التليسى انعكاس لقراءاته فهو يمتاح من التراث والأسطورة ما يعبر به عن تجاربه، وهو في استخدامه لهذه الشخصية التراثية لا ينحو

---

(1) من حوار أجرته الباحثة مع الشاعر خليفة محمد التليسى بمكتبه بالدار العربية للكتاب بحضور بطرابلس الدكتور عبد الإله الصائغ بتاريخ 1998/5/26ف.

منحى الشعراء الذين تناولوها في أشعارهم، فهو لم يذكر « السندباد » كشخصية رمزية في شعره، بل ترك استنباط ذلك للمتلقي من خلال سياق النص الشعري، وتتمثل الملامح العامة لشخصية السندباد التي تظهر في شعر التليسى: في المغامرة والتجواب والارتياد، التي تطل علينا من وراء كل ملمح معاصر من ملامح مغامرة الشاعر في البحث عن ذاته، وارتياده دروباً من التجربة الحياتية في سبيل اكتشاف هذه الذات [2].

نَسيتُ طَوْقَ نَجَاتِي عِنْدمَا رَحلت ... بِنَا السَّفِينَةُ نَحْوَ الشَّاطِئِ العاتي
فَمَا مَضَت من رَحِيلِى غَيْرُ مرْحَلَة ... حَتَّى الْتَمَسْتُ طَرِيقاً نَحْوَ مَنْجَاتي
ألقَيْتُ في البَحْر نَفْسِى وهى ضَاحِكَةٌ ... وَقُلْتُ في البَحْرِ إِنْهَاءٌ لأَزْمَاتِي
وحِينَ أوشَك عُنْفُ اليمّ يَبْلعُنِي ... ألقَت إلىَّ حِبالَ الأَمس والآتِي [3]

تتمثل صور الشاعر فى: « نسيت طوق نجاتى، رحلت بنا السفينة، نحو الشاطئ العاتى، مضى من رحيلى غير مرحلة، التمست طريقاً، نحو منجاتى، ألقيت في البحر نفسى، هي ضاحكة، قلت، في البحر إنهاء لأزماتى، أوشك عنف اليم، يبلعنى، ألقت إلى حبال الأمس والآتى » الصور مليئة بالأحداث والحركات تبعا لأفعال النص الإبداعى:

نسيت، رحلت = غياب ← زمن ماض، نحو الشاطئ ← مكان، والفعل التمست في عجز البيت الثانى يحقق جواباً لصدر البيت:

فما مضت من رحيلى غير مرحلة ⟵حتى⟶ التمست طريقاً نحو منجاتى، والفعل « ألقيت » في صدر البيت الثالث يوحى إلينا بصورة من يلقى شيئاً مهملاً في البحر، والفعل « يبلعنى» يحيلنا إلى صورة الغريق وهو

---

(2) زايد على عشرى. استدعاء الشخصيات التراثية 78 .
(3) الديوان 105. الطوق ما استدار، بالشيء العاتى: المتكبر الظالم الجبار.

يكابـــد أمـــواج البحر الهائجة، وتهدأ الحركة في عجزه بإلقاء « الحبل» إليه، والصورة الأولى في النص (طوق نجاتى) فيها حصر لحيز، والرحيل « رحلت » يحمل معنى الانتشار مما يخلق تبايناً بين:

الطوق ← انحصار، الرحيل ← انحسار وانتشار.

فى البيت الثانى يتغير المكان من (نحو الشاطئ العاتى) ليكون « طريقاً نحو منجاتى ».

البحر في النص الشعرى يعطى عدة دلالات، فقد يكون: بحر الحياة أو بحـــر الحب، أو بحر الحزن، أو بحر النسيان، فكلها بحور يهرب أحيانا فيها المرء من فشله، أو يهرب إليها كتعويض لنقص يستشعره [4] فهو يلقي بنفسه فـــي « البحر » متوحداً معه لينهى مشكلته أياً كانت هذه المشكلة، ومقابل كل ذلك الصراع يقابلها سلبية الحبيبة وهى ضاحكة؛ ولكن الأحداث تتحور فهناك عـــنف ويم وضياع في « يبلعنى » ليقابل كل ذلك برد فعل إيجابى في عجز البيت الأخير«ألقت حبال الأمس والآتى»

يـــتدخل الـــزمن لإنهاء الأزمة بالوصال، فالحبال لها دلالة الوصال وباســـتدعاء الماضـــى المـــدون فـــي حافظة الذكريات « الأمس» وأحلام المستقبل « الآتى».

يـــسيطر علـــى الـــنص الـــزمن الماضى في الأفعال: نسيت، رحلت، مضت، التمست، ألقيت، قلت، أوشك، ألقت، ثم في الأمس.

والفعـــل « التمـــست » يتـــضمن معنـــى وصـــل الماضى بالمستقبل، و«طريقاً» مكاناً منفتحاً على الآخر، انتشاري الدلالة وغير محدود.

---

(4) قـــارن – لبـــيب الطاهـــر . سوسيولوجيا الغزل . تر محمد حافظ دياب . سينا للنشر ط (1) 1994 . ص 154 ومابعدها.

ويكـــرر الـــشاعر الفعل «رحلت» بوجوه مختلفة: فعل «رحلت»، مصدر «رحـــيل» واسم مرة «مرحلة» وكرر كلمة البحر بلفظها، أو بذكر شيء منها أو مرادفها:

البحـــر، البحـــر، الـــيم، الشاطئ، وأدواته: طوق نجاتى، حبال، ونجد جـــناس الاشـــتقاق: نجاتى، منجاتى - ألقيت، ألقت ونلمح في قوله « ألقيت نفـــسى» دلالة الإنقاذ، فهما يؤلفان ثنائية الصعود والهبوط، وقد جسد الشاعر الذكـــريات فـــي «حـــبل» كناية عن الوصل، ونجد تلاؤماً بين الكلمات في احتوائها على ياء المتكلم « التملك والاحتياز » (5)

نجاتى، رحيلى، نفسى، منجاتى، أزماتى، يبلعنى.

تحدث القصيدة إيقاعاً متماوجاً في كلمات القافية التالية :

العاتـــى، منجاتـــى، أزماتى، الآتى؛ وتتساوق الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية للنص الشعرى بتكرار حرف التاء أفقياً وعمودياً:

نـــسيت، نجاتـــى، رحلت، مضت، حتى، التمست، ألقيت، ألقت، قلت، وتتصاعد أنغام النص بتكرار بعض الحروف محدثة إيقاعاً داخلياً يتمازج مع الإيقـــاع الخارجى: تكرار حرف النون: نسيت، نجاتى، عندما، بنا، السفينة، نحو، من، نحو، نفسى، إنهاء، حين، عنف، يبلعنى . تكرار حرف السين وهو من الحروف الصفيرية: نسيت، السفينة، التمست، نفسى، الأمس.

تكرار حرف الحاء: رحلت، نحو، رحيلى، مرحلة، حتى، نحو، البحر، ضاحكة، البحر، حين، حبال.

تكـــرار حـــرف المـــيم: عندما، مما، مضت، مرحلة، التمست، اليم، الأمس.

(5) مرتاض. عبدالملك شعرية القصيدة قصيدة القراءة. دار المنتخب العربى: بيروت ط 1994. 49.

ومن منظور الإيقاع نجد: الفعل« ألقت» يتشاكل مع الفعل « مضت » في التاء، وكذلك الفعل « التمستُ » مع الفعل « قلتُ »:

ألقتْ ت ْ التمستُ تُ

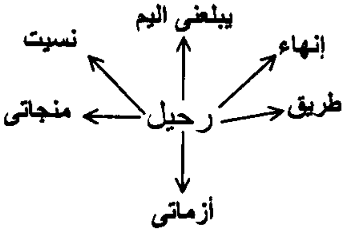
مضت تْ قلت تُ

تترادف كلمات النص: طوق = حبال، اليم = البحر

العاتي = عنف، نحو الشاطئ = نحو منجاتى، ألقيت = ألقت

يبلعنى = إنهاء = رحيل، طريق = رحيل، فالطريق يتم عبره الرحيل.

بذلك نجد أن للرحيل عدة دلالات تتضح بالشكل الآتى:



وفى النص تضاد بين كلماته: الأمس ⇄ الآتى،

أزماتى ⇄ منجاتى .

الشاطئ العاتى ⇄ طوق نجاتى

أَقْــسَمْتُ لارحَلَــتْ بِــى مَــرَاكِبها وَلاحَوانِــىَ مِــنْهَا ظَهْــرُ مَــوْجَاتِ

وَفِــى غَــدٍ وَهَديــرُ البَحْــرِ يَجْذبُنــى رَحلْــتُ مُنْتَظــراً تَجديــدَ مأسَــاتِى (6)

---

(6) الديوان 106.

يفتـــتح الـــشاعر نصه بالفعل الماضى « أقسمت »، والقسم لا يحتمل الجدل فهو فعل نافذ، والأحداث بعده محققة بنفى الفعل « رحلت » يقابله في العجـــز نفـــي الفعل « حوانى » وهو يحمل دلائلية الاحتواء والالتفاف، أما الفعـــل « رحلـــت » فهـــو يحمل دلالة السفر والغياب، وما فيه من حركة: استعداد للرحيل ثم الرحيل، وحركة « المراكب » في البحر و« الموج » وما فـــيه من حركة تصعيد وهبوط، وبدأ البيت الثانى بـــ (شبه جملة) في حرف جر، غد اسم مجرور، والتى اشتملت على الزمن المحرك الطبيعى للأحداث المتمثلة في الفعل « يجذبنى » و« هدير البحر » ثم في الرحيل « رحلت » ويأتى الشاعر بحركة معاكسة لحركة الرحيل وهى تتمحور في كلمة « منتظراً » إنه « الرحيل مع الانتظار » انتظار المستقبل، ويتحول الشاعر في الصورة الأخيرة إلى تشاؤمى، فقد جعل المستقبل مأساة « منتظراً تجديد مأساتى ».

جسّد الشاعر الموج وجعل لها ظهراً يمتطى « ظهر موجات » .

صور النص تكون سمعية، وأحياناً بصرية، وأخرى شمية أو ذوقية:

هديـــر ← سمعية ، البحر ← بصرية ، مراكبها ←بصرية،
موجات ← بصرية .

وبعض الصور قد تكون سمعية وبصرية مثل: الموجات.. قد تتحول إلى صورة سمعية بارتطامها بالمراكب أو بصخور الشاطئ محدثة أصواتاً، والبحر مَلِحٌ فتتحول أو تصير صورة ذوقية وله رائحة فهو أيضا صورة شمية.

كـــم أَبْحَـــرَتْ سُـــفُنِى عَلَـــى أَمْـــواجِهِ وَتَرَاقَـــصَت طَـــرَباً علـــى الْحانِـــهِ
وغَنَائِمـــى عَـــدَدُ الـــنُّجُوم ومَكْـــسَبِى يَـــربو لـــدى التَّقدِيـــرِ عـــن خُـــسْرانِهِ
لَـــوْ يَبْقَـــى غَيْـــرُ الذّكْـــرِ يَعْمُـــرُ مُهْجَتِـــى لَغَنِـــيتُ عمَّـــا ضَـــاعَ مـــن أَلْـــوانِهِ (7)

(7) الديوان 149.

يفتخـــر الـــشاعر بغـــنائمه فتكون (كم) الدالة على الكثرة هي وسيلته لافتتاح النص، لتتوالى بعدها الصور:

أبحرت سفنى، تراقصت طرباً على ألحانه، غنائمى عدد النجوم، مكسبى يربو عن خسرانه، يبقى الذكر، يعمر مهجتى، غنيت عما ضاع من ألوانه.

جسّد الشاعر السفينة، وجعلها بشراً يرقص طرباً، وفي الصورة «أبحرت ســفنى علـــى أمواجه» دلالة التوحد، ويبالغ في غنائمه فهى «عدد النجوم» أى بعـــيدة عن الإحصاء والعد، دلالة على الكثرة، والفعل تراقصت أيضاً فيه دلالة التوحد مع الألحان والانسجام، لذلك تترادف بعض كلمات النص ترادفاً دلالياً:

أبحرت = تراقصت، غنائمى = مكسبى، يعمر= يربو، يعمر= غنيت، يبقى = الذكر، ضاع = خسرانه.

والفعـــل غنـــيت، يعمر ← الإعمار والتوالد والتكاثر. وتتركز حركة النص حول الفعل: « تراقصت » وما يصحب الرقص من حركات معروفة، ثم الفعل يعمر ويربو فتكون فيهما الحركة تصاعدية.

والفعل يبقى ← الخلود والبقاء ← السكون.

والفعل ضاع ← تلاشى ← الموت.

تخـــرج موسيقى النص مع إيقاعات حروف الروى « الهاء » ألحانه، خـــسرانه، ألـــوانه، وتتـــردد الإيقاعات محدثة موسيقى داخلية بتكرار حرف الهاء: أمواجه، مهجتى، وبتكرار حرف الراء:

التقرير، غير، الذكر، يعمر.

تكرار حرف الميم:

أمـــواجه، غنائمـــى، الـــنجوم، كم، مكسبى، يعمر، مهجتى، عما، من.

تكرار حرف الباء: أبحرت، طرباً، مكسبى، يربو، يبقى.

والكلمـــات ســـفنى، مكـــسبى، مهجتى، غنائمى تتلاءم مع بعضها في احتوائها على ياء المتكلم وهو ما يسمى بياء التملك والاحتياز.

وبعـــض كلمات النص تتضاد: مكسبى ⇆ خسران، يبقى ⇆ ضاع.
ويتناسب الصدر مع العجز في البيت الأول عند تقسيمه :

أداة/ فعل / اسم/ حرف جر/ اسم مجرور« شبه جملة »

كم / أبحرت / سفنى/ على / أمواجه

و / تراقصت/ طرباً/ على / ألحانه.

فَـإذَا رَكِبتُ البَحْـرَ لَـيْسَ يَهُمُّنِـي — هَـوْلُ الـدُّوارِ وضـجَّةُ المَذْعُـورِ

خَوْضُ الخِضَمِّ الصَّعبِ أيسر مركباً — عِـنْدى مِـنَ الإخـلادِ للميـسور

والبَحْـرُ تُغْرِينِـي بِـهِ أمْـوَاجُهُ — تَـزِيدُ مـن صَـلَفِي وعُـنْفِ غروري (8)

تتكاثف الصور، في هذه القصيدة: « ركبت البحر، هول الدوار، ضجة المذعـور، خوض الخضم، الإخلاد للميسور، البحر تغرينى به أمواجه، تزيد مـن صلفى ومن غرورى » وهى صور ترمز إلى صراع الشاعر مع نفسه في حبه للحياة ومباهجها، فالشاعر يفضل ركوب الصعاب على السكون.

وتفـوح من بين السطور رائحة المرأة التي تمتزج بالبحر، فتصير هي البحـر، ويترك الشاعر المشبه ويكتفى بالمشبه به، فهو يصور عواطفه بصور البحـر، بعيداً عن المرأة « المشبه»: هول الدوار، ضجة المذعور، تغرينى به أمواجه، وهو يعتمد على الاستعارة التصريحية في بناء صوره في هذا النص.

في البيت الثاني حركة تبدو معاكسة أو هي حركة تيار مضاد :

خوض الخضم الصعب ⇆ أيسر مركباً

---

(8) الديوان 87. صلفى: الصلف التكبر.

فالخضم صعب ولكنه سهل، ثنائية متناقضة، وفي البيت الثالث الحركة فيه تصاعدية « تغريني ← تزيد» فالإغراء فعل تصعيد يثير الشاعر، فيقابله ليس بالإذعان، وإنما بتصاعد مماثل ومعاكس « تزيد من صلفي وعنف غروري»، أما البيت الأول فالحركة فيه عشوائية ارتجالية غير منتظمة ربما نتيجة المفاجأة التي تربك وتولد الذهول.

والمكان يسيطر على النص « البحر» أما الزمن فهو يظهر بحسب حاجة المكان، فالبحر وأمواجه « تغرى وتزيد» والفعل « يهمنى » أيضاً متعلق بالبحر.

اختار الشاعر حرف الراء ليكون « روياً » للنص محدثاً إيقاعاً جميلاً يتمثل في كلمات القافية:

« المذعور، للميسر ، غروري » ويتردد صدى هذا الحرف داخل النص بتكراره في كلمات أخر. ركبت، البحر، الدوار، أيسر، مركباً، البحر، تغريني، وتتماوج إيقاعات النص محدثة موسيقى مميزة بتكرار بعض الحروف :

تكرار حرف الهاء: يهمنى، هول، به، أمواجه .

تكرار حرف الواو: هول، الدوار، و، خوض، أمواجه، و .

تكرار حرف الميم: يهمنى، الخضم، مركب، من، أمواجه .

تكرار حرف الباء: ركبت، البحر، الصعب، مركباً، البحر، به .

تكرار حرف اللام: البحر، ليس، هول، الخضم، الإخلاد، البحر، صلفى.

ومما يزيد من جماليات النص احتواؤه على مترادفات وتضادات بين ألفاظه:

الترادف: البحر = الخضم، خوض = ركبت، الصعب = الهول، عنف = ضجة، أيسر = ميسور، صلف = غرور.

التضاد: أيسر ⇄ الصعب، خوض «حركة» ⇄ الإخلاد «سكون»

وصور النص سمعية بصرية لمسية: فالبحر، الخضم، أمواجه، الدوار، المذعور صور بصرية، وقد تنقلب في بعضها لتكون سمعية فللبحر هدير، ولتلاطم الأمواج صوت، وضجة، فتكون الصور سمعية، وهى لمسية في كلمة «عنف».

قَالت عَرَفْتُ بِحَاراً قَبْلَ رِحلتِنا ... قَد عزَّ بَحْرُكَ أَنْدَاداً وأشْبَاهَا

وَالْمُبحِرُونَ مَضَوْا كُلٌّ بِلَوْعَتِهِ ... بَقِيتَ وَحْدَكَ جَبَّاراً وتَيَّاهَا

مَلاَّحَ رحلتنا الكُبْرَى فَلاَ رَجَعَتْ ... بِنَا المَرَاكِبُ يَوْماً نَحْوَ مَرْسَاهَا [9]

يبدأ الشاعر نصه بالقول « قالت » فهو يخبرنا بما سمعه منها «هى » الضمير المستتر للفعل الماضى الذى يسترجع عن طريقه الشاعر ذكرياته، والقول يوازى بين « ما قبل »، و«ما بعد» نجده في الفعل «عرفت» وهى معرفة سابقة بدلالة ظرف الزمان «قبل» ومابعد يكمن في «قد عز» فهى «صاحبة القول» قد عرفت بحاراً قبله، ولكن بعد معرفته وجدت أنه يندر مثيله وشبيهه.

وتتحرك الصورة في صدر البيت الثانى « المبحرون مضوا » والإبحار الولوج في اللانهائى إلى آفاق غير محدودة «كل بلوعته» يحمل كل منهم فشله وعجزه، وتسكن الصورة في عجزه « بقيت » الفعل جامد فيه دلالة الخلود، وتكتمل صورة الخلود بكونه وحيداً ومتفرداً « وحدك جباراً وتياها » والبيت الثالث متمم لمعنى البيت الثانى فهو بتفرده حُق له أن يكون « ملاح رحلتنا الكبرى» .

(9) الديوان 192 - 193.

إن الشاعر عاشق للبحر لذلك فهو يمتاح صوره من البحر، ويستعيره ليضمنه تجاربه الحياتية والعاطفية، فهو يعبّر بالبحر عن مشاعره، وربما عن علمه ومعرفته، فهو يكرر كلمة البحر بلفظها أو بشيء من تصرفها وأشكالها الصرفية :

بحاراً، بحرك، المبحرون، ملاح، المراكب، مرساها .

يغلب على النص الزمن الماضى في الأفعال: قالت، عرفت، عز، مضوا، بقيت، رجعت، ويأخذ المكان حيزاً واسعاً فى: البحر، المراكب، مرساها، ويطلق الشاعر آهته مع إطلاقه لحرف الروى « الهاء »: أشباها، تياها، مرساها، وتتجاوب معه موسيقى داخلية يحثها تكرار بعض الحروف في النص الشعرى :

تكرار حرف الراء: عرفت، بحاراً، رحلتنا، بحرك، المبحرون، جباراً، رحلتنا، رجعت، المراكب.

تكرار حرف الباء: بحاراً، قبل، بحرك، المبحرون، بلوعته، بقيت، جباراً، الكبرى، بنا، المراكب .

تكرار حرف التاء: قالت، عرفت، رحلتنا، بلوعته، بقيت، رجعت.

تكرار حرف الحاء: بحاراً، رحلتنا، بحرك، المبحرون، وحدك، رحلتنا، ملاح، نحو.

تكرار حرف الميم: المبحرون، مضوا، ملاح، المراكب، يوماً .

ويزيد من جمال النص ترادف ألفاظه: بحاراً = بحرك، رحلتنا = رحلتنا

المبحرون = ملاح، أندادً = أشباها، جباراً = تياها.

و هناك بعض الكلمات المتناظرة :

مضوا ⇄ رجعت عرفت ← اتساع ⇄ عز ← ضيق

مضو ← حركة، تلاشٍ ⇆ بقيت سكون، خلود.

ونجد تلاؤماً في الإيقاع اللفظى والنحوى فى: عز بحرك، بقيت وحدك
فعل، اسم فعل، اسم

والإيقاع في كاف الخطاب: بحرك «كْ»، وحدك «كْ»

ويكرر الشاعر «رحلتنا»: قبل رحلتنا، ملاح رحلتنا، وكأنه يؤكد على اشتمال الرحلة على أكثر من واحد والتأكيد على حدوثها.

والصورة في « قالت» سمعية، وهى بصرية في «والمبحرون مضوا كل بلوعته».

تعرفنى البِحَارُ / تَعْرِفُنِى الأَنْهَارُ / تَعْرِفُنِى القِفَارُ
يَعرفُنى اللَّيْلُ كما يعرفنى النَّهارُ
فى الصيف، في الربيع، في الشتاء
وفى الخَرِيف حيث تَسْقُطُ الأوَراقُ والأزهَار
وتحزن الأشجار / تعرفنى الأفكار
مَغْرِبُهَا يَعْرِفُنِى، مشرقها يَعْرِفُنِى
يعرفنى في كلها المطار / تعرفنى محطَّة القِطارُ
تعرفنى معرض الأزْياء / يعرفنى حائكها ومتجر العطَّار
تعرفنى الأنهار / مغازلاً يهزأ بالأخطار
تعرفنى البحار / تسبح في ضفافها الأفكار
تعرفنى القفار / ضيفا على كرامها الكبار (10)

---

(10) الديوان 216، 217.

الـــنص مـــن الـــشعر الحر، تتنوع فيه الإيقاعات الموسيقية نلحظه في تكـــرار حـــرف الـــراء الذى يؤلف جملة موسيقية أو عبارة نغمية تنتشر في الـــنص عمـــودياً وأفقياً: البحار، الأنهار، القفار، النهار، الأزهار، الأشجار، الأقطـــار، المطـــار، القطـــار، العطار، الأخطار، الأنهار، البحار، الأفكار، القفـــار، الكـــبار، تعرفنـــى، الـــربيع، الخريف، الأوراق، مغربها، مشرقها، معرض، متجر، كرامها.

يفتـــتح الـــشاعر النص بفعل الزمن الحاضر « تعرفنى » الذى يحمل دلالة المعرفة والاتساع والتجدد.

والرحابة المعرفية التي لا حدود لها ويجسد البحر وينسب إليه المعرفة كناية عن ارتياده للبحار وكثرة أسفاره البحرية، وجعل الشاعر من الفعل

تعرفنـــى لازمـــة موسيقية فيتكرر فيها الفعل «تعرفنى» خمس عشرة مرة، ربما ليؤكد علاقته بهذه الأماكن أو ليؤكد شهرته أو ربما هي كناية عن أنه جواب قد جمع المعرفة من البر وقطع البحار والقفار في زمن متغير في « اللـــيل والنهار» في شبابه «الربيع»، وفي كبره « الخريف » وفي مراحل حـــياته المختلفة « شتاء، صيف»، في أوقات صفوه « النهار » وفي أوقات كدره « الليل ».

يجـــسد الـــشاعر الأشـــجار ويجعلهـــا كائناً « يحزن »، والحزن لفقدها الأوراق التـــي هـــي جمـــال الأشـــجار وسترتها، والأشجار تفقد أوراقها في الخريف، والشاعر هنا يعادل بين الشجر والإنسان، فللإنسان أيضاً خريفه الذى يفقد فيه شبابه وحيويته وجماله فيحزن، ودائماً تحمل صورة الخريف جواً من الكآبـــة وتضفى على أذهاننا ألوانا شاحبة هزيلة تعمق الحزن في النفوس. وهو لا يكتفـــى أن تعـــرفه البحار رمز الاتساع ورحابة الأفق، وأن تعرفه الأنهار رمـــزاً للانطـــلاق اللانهائـــى، ومياهه رمز للخصب، وأن تعرفه القفار رمز

الصفاء والأصالة والامتداد اللامحدود، بل تعرفه أيضاً الأقطار مغربها ومشرقها، فرحلاته أفقية وعمودية على الأرض وفي السماء «محطة القطار، المطار» والشاعر لا ينسى المرأة خلال رحلاته فتعرفه «معرض الأزياء» و«حائكها ومتجر العطار» ويكرر الشاعر بعض المقاطع ليفسرها بعد ذلك فهو يكرر قوله «تعرفنى الأنهار»، «تعرفنى البحار» و«تعرفنى القفار» ويفسر بأن الأنهار تعرفه « مغازلاً مغامراً » فهو سندباد يهوى المغامرات، والمغامرة ثورة على الواقع ورفض له، فهو قلق لا يستقر في مكان أو يتحدد بزمان، فهو يجسد أفكاره فتغدو امرأة تسبح على ضفاف البحار :

البحار ← علمه ⟷(تسبح على ضفافها) أفكار ← شعره.

وقد يتخذ من القفار رمزاً للأصالة والكرم، فهى موطن العربى - على الرغم مما في معناها من دلالة الخلاء.

نلمس في كل ذلك إلحاحاً من الشاعر على المكان حيث الاستقرار والأمان وإلحاحه على المعرفة والبعد عن الهامشية أو التهميش بمعنى الركون إلى السكون، ولكى نلم بدلالات ألفاظ النص لابد لنا من هذا التحليل:

الفعل « تسقط» السقوط هزيمة، والهزيمة ← انكسار

الفعل « تحزن » بسبب الفشل، والفشل يُولد ← الانكسار

رمال مياه
↑ ↑
تتضاد الكلمات في النص: القفار ⇄ البحار، الليل ⇄ النهار

مغرب ⇄ مشرق، الصيف ⇄ الشتاء، الربيع ⇄ الخريف

جناس ناقص: أقطار ← قطار

وتترادف كلمتا المطار، القطار ترادفاً دلائلياً فهما تحملان معنى السفر والارتحال.

الإيقــاع: يتكــرر في النص بعض الحروف محدثة أصواتاً متناغمة مع حرف الراء.

تكرار حرف الهاء: الأنهار، الأزهار، مغربها، مشرقها، كلها، حائكها، الأنهار، يهزأ

ضفافها، كرامها، وهناك توازن إيقاعى فى: صيف ← يفْ،

خريف ← يفْ

وصور النص بصرية وقد تنقلب في بعضها إلى سمعية: البحار صورة بــصرية وعند سماعنا لهدير أمواجها تنقلب صورة سمعية، وسماعنا لخرير الأنهــار، وفــي الأشــجار عند سماعنا لحفيف الأوراق فتكون تلك الصور بصرية سمعية، وتكون شمية في الأزهار باشتمامنا لرائحتها فتكون الصورة عندئذ بصرية شمية.

خيمت عند البَدْو / حيث الصَّحو، حيث الجُود والأشعار
نزلت في الفنادق الكبيرة / في المُدن الغَامضَة الأسرار
صَيَّفْت عند البَحْر/ أو في قُنُن الجبال
وقفت في الشَّوارع الكبيرة / وردهة المطار
وقفت عند السُّوقِ / في أرصفة الميناء والقِطَار
مُنْدَهشا منبهرا مُشتّتا / كاللحن بلا قرار
أفحص كُلَّ وجْه / مُفَتِّشا عن وجْه
يُشبه ذَاك الوَجْه / ذَاك الذى زَلْزَلَنى
وَجَمَّعَ الأفْكَارَ / في لَحْظَة، تَحْكُمُها إرَادة الأقْدار (11)

---

(11) الديوان ص 217 . قنن: القن الجبل الصغير وقن في الجبل صار في أعلاه.
قرار: النغمة الموسيقية التي تتردد في اواخر المقاطع الموسيقية.

يبدأ الشاعر النص بالفعل الماضى « خيمت » مما يوحى بالاستقرار المؤقت، فهو « خيّم » ولم يسكن وهذا انعكاس لتجربة الشاعر [12] وصورته « خيمت عند البدو، حيث الصحو، حيث الجود والأشعار » كناية عن كرم البدوى وضيافته، وأصالته، وحياة الصحراء، وأجوائها الصافية الخالية من أكدار المدن، وفي الصورة إيقاع بين: الصحو، البدو، وهى صورة ساكنة خالية من الحركة.

« نزلت في الفنادق الكبيرة » كناية عن العظمة والفخامة، فالشاعر استخدم كلمة « الكبيرة » للتأكيد على نوع المكان، والفنادق مكان للراحة والسكون، وهو ينقلنا فجأة من البدو إلى « المدن الغامضة الأسرار » وهو ينعت المدن «بالغامضة» إن المدن حيز واسع غير محصور لذلك فمن الصعب تفسير كل أمورها فهى «الغامضة الأسرار» وفي الصورة ترادف: الغموض ← سر = الأسرار ← غموض.

«صيفت» عند البحر / أو في قنن الجبال» في الصورة الأولى توازن بين:

الزمان، المكان ← صيّفت « حرارة » تلاؤم ← البحر «ماء ملطف» حيث تمثّل الزمان في قوله «صيّفت» فالزمن فصل الصيف،

أما المكان فهو «البحر»، كذلك الصورة الثانية تتلاءم مع الصورة الأولى في:

الجبال ← باردة ← البحر ← ملطف.

---

(12) يقول الشاعر في حوار اجرته معه الباحثة بمكتبه بالدار العربية للكتاب،26.5.98 وبحضور الدكتور عبدالاله الصائغ.

«إنه عاش في الزاوية أيام الحرب وتنقل بين طرابلس وبرقة والجبل الأخضر».

« وقفت في الشوارع الكبيرة » الفعل « وقفت » يحمل دلالة السكون والجمود « الشوارع » رمز للتطلع في الأفق اللامحدود والانطلاق نحو اللانهائي.

وينعت الشوارع بـ« الكبيرة » كناية عن الفخامة، وهذه الصورة تتواءم مع «نزلت في الفنادق الكبيرة»، «وقفت في الشوارع الكبيرة»

فعل، شبه جملة، نعت، فعل، شبه جملة، نعت.

وتتناقض الصورتان في :

الفنادق ← مكان واسع ← محدد

الشوارع ← أمكنة واسعة ← غير محددة

وصورة « الشوارع » مزدحمة بالحركة تستدعى لدينا أكثر من حركة.

«ردهة المطار» حيز محدد من خلاله يتم الانتشار والحركة، فهي مكان الانتظار وزمن المسافر المرتحل، فيندمج في هذه الصورة الزمان مع المكان، فالشاعر يهرب من الزمن إليه، ويحملنا من صورة الانتظار الزمني إلى صورة السكون وسط ضجيج الحركة الصاخبة في:

«وقفت عند السوق» فكلمة «وقفت» فيها السكون والتأمل ولكن السوق يستدعى لدينا صوراً ذهنية للحركية في السوق والأصوات المختلطة، فهي صورة مليئة بالحركة، ويتبع وقوفه في السوق وقوف آخر مقدر «في أرصفة الميناء والقطار»، والأرصفة لها دلالة التشرد والانتظار، والميناء مكان الانتظار والاستقبال، وهو يموج بالحركة الدائبة، أما القطار فهو الزمن المنتظر مجيئه.

«مندهشاً منبهراً مشتتاً» إنها كلمات تومئ إلى «حال» ذاك الواقف في الشوارع وعند السوق وأرصفة الميناء والقطار، ولا يكتفي الشاعر بتصوير

حالة الواقف بل يتعمق في تصويره زيادة في التوضيح بتشبيهه: «كاللحن بلا قرار» فهو يشبّه هذا المندهش باللحن الذى لانهاية له فيكون ناقصا نغمته الأخيرة .. «أفحص كل وجه/مفتشاً عن وجه» في الصورة الأولى الفعل «أفحص» فيه دلالة التمعن والتفرس، فهو البحث والكشف عن المجهول، «وجه» من كل شيء، إنه يبحث عن المعرفة، لأن الوجه يحمل دلالة المعرفة، وقد يعبر به الشاعر عن كلمات منمقة لإبداعه، وقد يبحث فيه عن ملهمة توحى له بالقول الجميل الفريد، وفي ذلك كله هو البحث عن مزيد من المعرفة ومحاولة فك رموز الحياة، واللفظ «مفتشاً» حال للشاعر وهو يفحص الوجوه باحثاً عن وجهٍ «يشبه ذاك الوجه/ذاك الذى زلزلنى» إنه يبحث عن شيء معين عن « شبيه » للمفقودة وقد يكون هذا المفقود وجه امرأة، أو وجه حضارة سادت، أو وجه شبيه لفكرة فقدها، أو ربما هو وجه آخر لحياة رامها الشاعر، وهكذا فالمبدع يقول والمتلقى يؤول[13] فهو دائم البحث عن ذاك الوجه الذى زلزله وهزه، والفعل « زلزلنى » يوحى إلى صورة غير محببة للنفوس، فهى تحيلنا إلى صورة ذهنية عن الدمار والهلاك الذى تحدثه الزلازل، والشاعر إذ يوظفها في نصه إنما لعمق إحساسه بأهمية هذا الوجه وأن في فقده ضياعاً وتشتتاً له، فهو ليس كأى وجه:

وجمع الأفكار / في لحظة، تحكمها إرادة الأقدار.

إذن فهى ملهمته التي جمعت الأفكار في لحظة زمنية، ولكن تدخل الزمن قد صنعها، إن الزمن قدر الشاعر الذى يعانده، وهو لا يستطيع أن يفعل شيئاً حياله لذلك يلجأ إلى الخضوع للمطلق وللزمن « إرادة الأقدار» إنه الهروب من الفشل، فنعلق على الأقدار كل خيباتنا.

---

(13) الصائغ: عبد الإله. الصورة الاستعارية عند التليسى مجلة الفصول الأربعة، العدد 66، 67، 1992، 107.

وتتوازن الإيقاعات بين الكلمات في النص الشعرى، فنجد توازنات علـى مستوى الإيقاع الصوتى: خيمتُ، نزلتُ، صيفتُ، وقفتُ بتكرار حرف التاء في نهاية الفعل، وتكرار حرف الراء في الكلمات: الأشعار، الأسرار، المطار، القطار، قرار، الأفكار، الأقدار، إرادة منبهراً، أرصفة الشوارع الكبيرة، البحر، الكبيرة.

ويكرر الشاعر كلمة وجه ثلاث مرات، وكرر الفعل « وقفت » مرتين، والكبيرة مرتين، ويحتوى النص علـى صور سمعية: الأشعار، اللحن، وبصرية: البدو، الفنادق، المدن، البحر، الجبال، الشوارع، المطار، الميناء، القطار، وجه، ويحكم النص الزمان الذى يخرج منتصرا دائما على الحيز الواسع الذى يشغله المكان في النص.

يا أَنْتِ / يَا صَاحِبَةَ الوَجْهِ الذِى زَلْزَلَنى / وجَمَّعَ الأفْكَار (14)

اليـاء للنداء، والمنادى امرأة رمز إليها بضمير الخطاب « أنت » ويكرر النداء ويوجهه إلى « صاحبة الوجه الذى زلزله » وهذا الوجه الذى « جمع الأفكار» إنه يناديها ليخبرها بتعبه « قوافلى أتعبها السفار » وهى استعارة تصريحية كناية عن كثرة التفكير وكد الذهن:

أتعبها

قوافل ← الذهن ← السفار ← التفكير.

« عذبنـى التفتيش عـن شبيه / يريحنى منك / لم يبق من خيار/ أمامنا، «لم يبق من خيار» إن الصورة الأولى فيها ألم وإعياء نجدها في الفعل «عذبنـى» فهو يحس بالمرارة والألم في رحلة الكشف والبحث عن بديل وهو يبحث عن البديل الشبيه ليترك الأصل وهذا يريحه، ويكرر الشاعر

---

(14) الديوان 219.

جملة« لم يبق من خيار » وكأنه يبرر لنفسه والسامعين موقفه وأنه مرغم في بحـــثه عن البديل، لأنه لم يجدها وقد أتعبه البحث. هناك توازنات في الإيقاع الـــصوتى: الأفكار، السفار، خيار، وأيضاً زلزلنى، قوافلى، عذبنى، يريحنى. ويحـــتوى الـــنص تـــرادفات دلائلية: عذبنى = زلزلنى، قوافلى = السفار = الأفكار، خيار = خيار، لم يبق = لم يبق.

وهناك تضاد بين ألفاظه: زلزلنى ← تدمير ⇄ جمع ← ترميم

أتعبها ⇄ تريحنى عذبنى ⇄ يريحنى.

إنى وقد عجزت / من بعد قطعى البحار والأنهار والقفار.

أعلن في رائعة النهار / أنت التي زعزعنى زِلْزَلُهَا الجبار

لم يبق من خيار / فأنت لى يا وجه / ياوجهها المبشار.

بالرغم من تجاهل تبديه / للحب للإجلال والإكبار / فأنت لى

وبينـــنا ما شئت من رهان / ما شئت من بحار/ ما شئت من أنهار ما شئت قفار / ما شئت من ليل ومن نهار . (15)

يفتـــتح الـــنص بضمير الأنا «إنى» فهو كلام الذات الذى يخبرنا بفشله «عجـــزت»، و قـــد حرف تحقيق مع الفعل الماضى أى أنّ الفشل محقق بعد «اجتيازه» المخاطر وبعد التواصل والنجاح «قطعى البحار والأنهار والقفار» وبعـــد هذه النجاحات يصدمنا الشاعر بعجزه وإعلانه فشله «أعلن في رائعة الـــنهار» «أنت التي زعزعنى زلزلها الجبار» «يتحول الخطاب الشعرى من متكلم إلى خطاب بالضمير أنت والصورة فيها حركية شديدة نجدها في الفعل «زعزعنـــى» وفـــي الإســـم «زلزلها» ويؤكد على قوة الحركة وجود النعت

(15) الديوان 220. المبشار: الوجه اللين البشرة.

«الجــبار» ونجــد تلاؤما لفظيا بين الفعل الحاضر «أعلن ← الجهر »، والاسم « النهار ← الوضوح ».

ينفـــي الــشاعر عـــنه اتساع الحيز «خيار» فهو ينتقل من الخبر إلى الإنــشاء ويعــود لتوجــيه الخطـــاب بالضمير«أنت»، وأداة النداء «ياوجه» والمخاطب هو الوجه إنه قضيته فهو يحاول أن يكشف عن الوجه الضائع في قضيته والبحث عن حقيقة تخصه «لى» ويكرر استخدام أداة النداء « ياوجهها المبشار»، مركزاً على الوجه ويعود إلى الخبر بالرغم من تجاهل تبديه وهنا تناظر بين «تجاهل» وهو البعد عن الحقيقة «وتبديه» وهى سطوع وظهور؛ «للحـــب للإجـــلال للإكـــبار» مترادفات دلائلية، ويؤكد الشاعر على تملكه واحتـــيازه الوجه بتكرار الخطاب « أنتِ لى » ويكرر جملة « ما شئت» مما يـــضفى علـــى النص لوناً من ألوان الترجيع الموسيقى، وهو يكررها خمس مـــرات وفي كل مرة يصحبها شبه جملة من الجار والمجرور« ما شئت من رهـــان » «ما شئت من بحار»، « ما شئت من أنهار» ثم يستغنى عن حرف الجر « ما شئت قفار » ويعود إليه « ما شئت من ليل ومن نهار » فهو يبذل كـــل ذلـــك مـــن أجل إثبات حقيقة تملكه للوجه، وبين كلمات صور الشاعر ترادفات جمالية وتضادات إيحائية تضفى على النص طابعاً خاصاً:

تضاد: عجزت ⇄ قطعى، البحار ⇄ القفار، ليل ⇄ نهار

أعلن ⇄ تجاهل.

ترادف دلائلى: عجزت = زعزعنى، البحار = الأنهار، تجاهل = عجز، النهار= نهار، ما شئت = ما شئت، فأنت لى = فأنت لى.

ويحمـــل الـــنص فـــي ثـــناياه جمالـــيات متعددة من استعارة وكناية وتكرار..الخ.

فَلْتَركِـــى الأمْـــوَاجَ إن مَـــصيرَهَا   أن تَـــستَمِرَّ بِـــشَاطِئٍ مَـــسْحُورِ

وَلقَــد أرى الأَيَــامَ تَكْــشِفُ سِــرَّهَا عَــنْ قَــيْدِ آسِــرَةٍ وَفــكٌ أسِــيرِ
إنّــى عَلَــى وَعْــدٍ مــع آفَاقِهــا تِلْـكَ البُحُورِ بِـصَوْلَةِ الـمَوْتُــورِ (16)

يفتتح الخطاب الشعرى بجملة طلبية « فلتركبى »إنشائية بالأمر، وهذا الأمــر ولأول وهلة نحسبه يصدر لإمرأة ولكن بعد تمعن وتحديق في النص الــشعرى نجــد أن هــذا الأمر الصارم إنما صادر لنفسه التواقة للجمال بعد صراع من أجل العفة، فيصدر أمره بالسباحة مع التيار، وعدم السباحة ضده، فمــصيره إلى الاستسلام والخضوع للاستقرار، فالأيام كفيلة بتوزيع الأدوار وتبادلها في هذه الحياة فالآسر يغدو مأسوراً، والمأسور يغدو آسراً، ولابد أن يــبلغ غايــته في نهاية المطاف؛ ويجسد الشاعر الأيام ويجعلها إنساناً يكشف ســراً كما جسد الآفاق وأقام معها وعداً، ويصف الشاطئ بأنه مسحور وهذه الكلمة تأخذنا إلى عوالم أخرى، وحركة النص تتمثل في « ركوب الأمواج » وهى كناية عن الخوض في متع الحياة ومباهجها، وكلمة مصير تفيد التحول مــن حــال إلى حال آخر مختلف وهو الاستقرار بعد الترحال، والاستقرار ســكون، والفعل تكشف له دلالة البحث والاكتشاف وهو هنا بمعنى الإعلان والبوح، وصور النص بصرية فى: الشاطئ، البحور، الأمواج.

الإيقــاع: تختــتم قافية النص بإيقاعات حرف الروى الراء المكسورة والتى تهبنا إحساساً بالانكسار نلمسها في كلمات القافية:

مــسحور، أســير، الموتور، ويصاحب إيقاعات القافية موسيقى داخلية يحدثها تكرار حرف الراء في داخل النص:

فلتركبــى، تــستقر، أرى، آســرة، البحور، ويتبع هذا التكرار: تكرار

(16) الديوان 86.

حــرف الــواو: الأمــواج و، وعــد، البحور، بصولة . تكرار حرف الباء: فلتركبى، بشاطئ، البحور، بصولة .

تكرار حرف التاء: فلتركبى، تستقر، تكشف، آسرة، تلك.

وتكــرار الحــروف الصفيرية (السين والشين): تستقر، سرها، آسرة، بشاطئ، تكشف، وبين كلمات النص ترادف وتضاد:

ترادف: بحور = شاطئ = أمواج، تكشف = فك، آسرة = أسير

تضاد: تركبى ⇄ تستقر، تكشف ⇄ سرها، قيد ⇄ فك.

إنّــى أُحَــذِرُ مــن رُكُــوبِ عُــبابِهِ ... وعَنِــيفِ لجُّــهِ وقَــسوةِ حالِــهِ

فــإذا رَمَــى وَجْــهَ الــسَّفين بَمَــوْجةٍ ... رَغْـــنَاءَ أبلغهـــا فَـــصيح مقالِـــهِ

والغَــوْصُ بعــضُ فــنُونَهُ فَتَعَلمِــى ... فــن الــسباحَةِ قــبل خَــوْض مَجَالِــهِ

لاشـــيءَ غيـــرُ العُمــقِ في إبحَـــارِه ... والمــوتُ كُــلُّ المــوتِ عِــنْدَ كَمَالِــهِ (17)

النص من البحر الكامل، ويفتتحه الشاعر بحرف توكيد محذراً الطرف الآخــر مــن إثارة عواطفه، وهو يستعير البحر ولوازمه للتعبير عن تجربته الذاتــية. يجسد الشاعر « السفين » ويجعل له وجها كناية عن مقدمة السفينة، كما يجسد البحر فيرى وجه السفين « فإذا رمى وجه السفين بموجةٍ..» وهذا البحــر المجسد شاعر يبلغ السفينة مقالته فاستعار « الوجه للسفينة » والقول للبحــر، والبــيت الثالث يذكرنا بأسطورة الغواص الذى يبحث عن الدرة في أعمــاق البحار، وهو هنا يعلم درته فن الغوص الذى له دلائلية السعي وراء الغاية والإلحاح في تحصيل المرام مهما كانت العراقيل.

---

(17) الديوان 90.

وتتـــراوح صور النص بين الإنشاء في فعل الأمر « فتعلمى » والخبر فـــي «إنـــى أحذر»، والبيت الأخير تسكن فيه الصورة وتجمد، والشاعر في تــصويره للمــوت إنمـــا يقـــصد الموت « الحياة » ففى الموت حياة جديدة، وعناصر الصور في النص هي عناصر طبيعية بصرية في البحر ولوازمه.

ومن جماليات النص ما بين كلماته من ترادف وتكرار:

الترادف: عبابه = لجته، عنيف = قسوة، ركوب = خوض، الغوص = السباحة، إبحاره = خوض، فنونه = فن، الموت = الموت = لاشيء، رمى = ابلغ، رعناء = عنيف.

التكـــرار: يكرر الشاعر بعض الكلمات: الموت ← كل الموت للتأكيد على الفناء والتلاشى، فنونه ← فن إمعاناً في تذكير الطرف الآخر بأن لكل علم فن، وتعلم السباحة فن؛ والإيقاع الموسيقى للنص ينبعث من حرف الهاء روى الـــنص: حالـــه، مقالـــه، مجاله، كماله، وبتكرار حرف الهاء في داخل الـــنص تصدر إيقاعات موسيقية داخلية تنسجم مع موسيقى النص الخارجية: عـــبابه، لجـــته، وجه، أبلغها، فنونه، إبحاره. وتتكرر بعض الحروف داخل الـــنص محدثـــة توازنات إيقاعية: حرف الميم: من، رمى / بموجه، فتعلمى، العمق، الموت، الموت. (18)

* * * * * *

ب – الشاعر « شهريار » :

يلجـــأ بعـــض الـــشعراء إلـــى التراث باستدعاء الشخصيات التراثية واســـتنطاقها لتوظـــيفها فـــي قـــصائدهم فتكون لسانهم المعبر عن أفكارهم

---

(18) انظـــر البطل . على: الصورة في الشعر العربى. دار الاندلس، بيروت لبنان ط 3، 1983، ص 79.

وخواطـــرهم [19] وقد استأثرت شخصيات ألف ليلة وليلة ـ خاصة شخصية الملك شهريار ـ باهتمام الأدباء والشعراء لأبعادها الدلالية المتعددة فهى رمز للـــرجل المتـــسلط أو للقـــوة الغاشمة وقد يراه آخرون رمزاً للإنسان الوديع الحكـــيم [20]، ونلمـــح هـــذه الدلالات في شعر التليسى الذى اتحد بشخصية شـــهريار وانطلق من خلالها معبراً عن أفكاره وتجاربه، وهو في استخدامه للشخصيات التراثية إنما يستعير منها « المدلول العام ويتخذ من هذا المدلول إطـــاراً عامـــاً يملؤه بالملامح المعاصرة بحيث لا ترد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى الشخصية المستعارة » [21].

لَـــنْ تُدْرِكِـــى قِمَمِـــى ولا أَغْـــوارى   إنِّـــى أَغِـــيبُ بهـــا عـــن الأبْـــصار
لـــن تدركـــى قممـــى المنـــيعة ويحهـــا   كـــمْ أعجـــزَت مـــن كَاســـرٍ مِغْـــوارِ
رام الـــصّعود سُـــدًى إلى آفَاقِهـــا   فطَـــوَى الجَـــنَاحَ وعَـــادَ للأوْكَـــارِ
أغـــناهُ عـــن وَقْـــدِ الـــسّعير لَهيُـــبهُ   وعـــن الـــذُّرَى الـــشَمَّاءِ بعضُ دوَارِ [22]

بنـــى الـــشاعر نصه على البحر الكامل، ومفرداته من معجم الطبيعة وعـــن طـــريقها الـــتقط صـــوره: تدركى قممى وأغوارى، أغيب بها عن الأبصار، لن تدركى قممى المنيعة أعجزت من كاسر مغوار، طوى الجناح، عاد للأوكار، وقد السعير، الذرى الشماء، إذا أعملنا الخيال مع نص التليسى للوصـــول إلـــى المـــتكلم فإننا نرى شهريار وقد جلس في مخدعه محذرا شـــهرزاد مـــن محاولاتها التقرب منه: فهو يبدأ النص بنفى قاطع بأنها لن تـــصل إليه وتسبر غوره لأن قممه منيعة لا يقوى أحد على اختراقها ومن حاول ذلك فقد باءت محاولاته بالفشل وعاد خائباً من حيث أتى.

(19) انظر اسماعيل. عز الدين. الشعر العربى المعاصر 30 – 35.
(20) انظر زايد. على عشرى 204 وما بعدها.
(21) المصدر السابق 253.
(22) الديوان 41.

إن جمالـــيات الـــصورة تكون بتركيبها على نحو يوحى بما خلفها من دلالة لا تستمد كثافتها إلا من وضع الشيء إلى جانب نقيضه [23].

فنجد الشاعر قد أقام ثنائيات متناقضة في قصيدته انطلاقاً من هذا المبدأ الجمالى: قممى ⇆ أغوارى، أغيب ⇆ الأبصار

قممى	أغوارى	أغيب	الأبصار
↓	↓	↓	↓
أعلى مكان	عمق المكان	غياب	حضور

أعجزت ⇄	كاسر ،	الصعود ⇄	عـــاد
↓	↓	↓	↓
ضعف	قـــــوة	الارتقاء	النزول

ويكرر الشاعر صورته الأولى: « لن تدركى قممى » كناية عن رقيه ومكانـــته الرفيعة ولكن بعد أن يؤكد الصورة بنعت يزيد من مناعة الوصول إلـــيه «لـــن تدركى قممى المنيعة...» وليوضح هذه المنعة لقممه صوّر فشل القوة وعجزها أمام قممه ثم يحيلنا إلى صورة ذهنية أخرى إمعانا في إضفاء قوة أو صفة أسطورية له:

فـــشبه من رام الوصول إلى قمته المنيعة بالطائر الذى حاول أن يصل إلى عش النسر، ولكن قوة جناحيه خذلته، فهما ضعيفان؛ لذلك طواهما وآثر الـــسلامة، وعاد إلى وكره يحمل فشله، ويختم الشاعر النص بفلسفة أو حكمة قد تكون خلاصة لتلك الأحداث، وهذه الحكمة تذكرنا بقول الرسول ﷺ « رحم الله امرئ عرف قدر نفسه فوقف دونه»، والحركة في النص تتمركز فـــي البـــيت الثالث وتتمثل، في حركية الصعود إلى القمم ثم في حركة الطى والعـــودة التـــي قـــام بها الطائر كناية عن الإنسان المهزوم غير القادر على

---

(23) المعداوى. أحمد. أزمة الحداثة في الشعر العربى الحديث. 104 - 105.

التحلـــيق أو النشر والانطلاق في الحياة، والشاعر يجمع الأفكار على الرغم مـــن استعماله للمفرد في صدر البيت وعجزه وكأنه بذلك يدلل على أن الفرد لا يستطيع شيئاً إن كان فرداً واحداً ولذلك مصيره إلى جماعته عائداً أو ربما يقــصد أن الخيــر يخص والشر يعم فعودته مهزوماً إلى جماعته هو هزيمة لهــم، وعجــز البيت الأول يستعمل فيه الشاعر ضمير المتكلم «إنى» ليؤكد للمتلقـــى أنـــه كلام صادر عن ذاته، فهو كلام مباشر يحمل في ثناياه الحياة، وفـــي عجــز البيت الثانى يأتى بـــ « كم » وهى تدل على الكثرة مما يدلل علـــى قـــوة قممه ومنعتها، فكثيرون هم الذين حاولوا « من كاسر ومغوار » والصورة « طوى الجناح وعاد للأوكار » استعارة مكنية ترمز إلى الهزيمة، وفـــي الـــنص تـــرادفات دلائلية بين كلماته: أغوار = آفاق، الذرى = قمم، السعير = لهيبه، الذرى= السماء.

إيقـــاع الـــنص تحدثــه القافية وحرف الروى« الراء المكسور » في الكلمـــات: الأبـــصار، مغوار، للأوكار، دوار، ويتكرر هذا الحرف في داخل النص مكوناً موسيقى داخلية تتساوق مع الموسيقى الخارجية للنص:

تدركى، أغوارى، تدركى، كاسر، رام، السعير، الذرى.

ويـــزيد من هذه الموسيقى تكرار بعض الحروف مثل تكرار حرف الواو: و، أغوارى، ويحها، الصعود، طوى، و، وقد، و .

تكرار حرف الميم: قممى، قممى، المنيعة، كم، من، رام، الشماء.

تكرار حرف الدال: تدركى، تدركى، الصعود، سدى، عاد، وقد

وتعـــج القصيدة بالحروف الصفيرية فى: الأبصار، أعجزت، كاسر، الصعود، سدى، السعير، وهناك تلاؤما لفظيا بين الكلمات باشتمالها على ياء التملك والاحتياز: قممى، أغوارى.

وصـــور الـــنص لمسية فى: طوى، لهيبه، وبصرية فى: قممى، طوى الجناح.الذرى الشماء، وحسية فى: أعجزت من كاسر، بعض دوار.

وزمن النص هو الزمن الحاضر في البيتين الأولين ثم يعود إلى الزمن الماضـــى فـــي البيتين الأخيرين، والمكان في ساحة النص يتمثل فى: قممى، أغوارى، آفاقها، الأوكار، الذرى، الشماء.

وتتوالـــى صور التليسى في قصيدته شموخ [24] فهو ينتقل من الخبر إلى الإنشاء، فهو بتحذيره من الاقتراب باستعماله « لاالناهية » في قوله « لاتقربى » لأنـــه مغلف بالأسرار والغموض، إنه يستنجد بالطبيعة في تصويره لعواطفه، وهـــى كثيراً ما تكون إعصاراً على الرغم مما تحمله هذه الكلمة من دلالات التدميـــر والفـــناء، ويستمر في أسلوبه الإنشائى بالاستفهام « من أين » فهو يـــستنكر أن هـــناك من لديه مقدرة على سبر أغوار نفسه واستكناه أسرارها ويطلب من الطرف الآخر - والذى لاشك أنه امرأة - أن يكتفى بما ظهر له منه ولا يحاول التعمق فيه:

يكفـيك مـن سـفرى العمـيق غلافـه   عـــنوانه ســـطر مـــن الأســـطار [25]

وهـــو هـــنا يشبّه نفسه بالكتاب الغامض، فيطلب أن تكتفى منه بغلافه، وهـــو مـــا يظهـــر منه، وإن تعمقت فلن تجد أكثر من العنوان أو سطر من الأسطر أى ما يبوح به الشاعر بنفسه، وهى استعارة تصريحية قد جمع فيها أدوات الكتاب من غلاف وعنوان وسطر وأسطار.

ومِـــنْ الـــنُّجُومِ الـــسَّاطِعَاتِ بـــرِيقُهَا   ومِـــنَ الـــرِّيَاضِ الفِـــيحِ بعـــضُ نُـــوَارِ
ومِـــنَ الجـــدَاولِ وهـــى تَـــرْنَادُ الـــدُّنَا   مـــا يَحْتَـــسى العـــصْفُورُ بالمـــنْقَارِ

---

(24) الديوان 42.   السَّفر: الكتاب الكبير.
(25) نفسه.

وَمِـنَ الخِـضَمّ تلاطمـتْ أمـواجُهُ عـصفُ الـرِّياحِ وحَيْـرةُ الـبَحَّارِ
ولتَقْنعِـي أنّـى حـبوتُكِ بعـضَ مَـا قـد هَـزّت الأنـسَامُ مـن أثْـمَارى (26)

تـتكاثف الـصور فـي النص فهو يشبه نفسه ببريق النجوم وزهور الـرياض ومـياه الجداول، وبالخضم، وهو في كل ذلك يذكر جزءاً من كل، يريد من المرأة ان تكتفى به في معرفته وأن تقنع بما حباها به من معرفة.

يستعير الشاعر صوره من الطبيعة لتكون رموزاً له فهى بقدر ما تقدم لـنا لوحة فنية لرسام بارع تكون رمزا يدلل على الشاعر ويصور لنا رؤيته لذاته وإحساسه بها والإطار الذى يضعها فيه..

فالـنجوم – وهـى تظهـر ليلاً – بريق ولمعان، وهذه النجوم توجد في الـسماء فـي علو شاهق لا يصله الإنسان، وهذا الإنسان لا يمكن أن يرى من الـنجوم إلا ذاك البريق الذى يسطع في السماء ليلاً بغياب القمر، وهذه الصورة كـناية عـن مكانة الشاعر وشهرته.. والرياض بأشجارها وأزهارها وأعشابها وظلالهـا ومـياهها إنها أماكن تتجلى فيها قدرة الخالق وإبداعه، ويرى الشاعر نفـسه فـي هذه الصورة « بعض نوار » وهو يجمع في هذه الصور كل ماله خاصية الرحابة والانتشار والاتساع: « الرياض، الجداول، الخضم » ثم يحصر صوراً أخرى في حيز أقل من الرياض بعض نوار، من الجداول ←ما يحتسى العصفور بالمنقار، من الخضم← عصف الرياح.

والـصورة فـي البيت الأول خارج الزمن ولكن في إطار مكان محدد وهى صورة مضيئة فيها بهجة الرياض وبريق النجوم، وقد جمع الشاعر في هـذه الصورة بين جمال السماء المتمثل في النجوم وجمال الأرض، المتمثل في الرياض، مكونا ثنائية العالى والمنخفض، ونجد توازناً نحويا بين صدر

---

(26) الديوان 42 – 43 . الفيح: الواسعة، حبوتك: اعطيتك.

البــيت وعجـــزه: حـــرف جر، اسماً مجروراً، صفة، مبتدأ مؤخر مضاف، مضاف إليه.

من النجوم، الساطعات، بريق، ها ← إشعاع

من الرياض، الفيح، بعض، نوار ← تفتح.

وفي البيت الثانى نرى جداول ماء قد جسدها الشاعر وصيَّرها رحّالاً يــرتاد الدنـــيا،والجداول هـــي الامتداد والانطلاق نحو المطلق والماء يحمل عنصر الخصب والحياة، والفعل « يحتسى » فعل الزمن الحاضر يأخذنا إلى منظر طبيعى لعصفور يشرب الماء من الجدول بطريقة احتسائه رشفة رشفة بمـــنقاره الـــصغير، وينقلنا التليسى من الطبيعة في البر إلى البحر وصورة أمـــواجه المـــتلاطمة كناية عن انفعالات الذات وصراع النفس وحيرتها أمام واقـــع نعيـــشه ومستقبل نخشاه، وما الرياح التي تعصف بالبحر إلا دورات الـــزمن واحتواؤها للإنسان والتفافها حوله فيغدو حائراً كالبحار الذى عصفت بمركبه الرياح.

وفى البيت الأخير إنشاء طلبى يتمثل في فعل الأمر « لتقنعى » ليرفعه بـــضمير الأنا « إنى » فذاك الأمر صادر عن ذات الشاعر« للسوى »وهى محاورتـــه المـــرأة فهو يأمرها أن تقنع والقناعة انحسار وارتداد نحو الذات والـــبعد عن التطلع إلى الأفق والالتزام بما في حدود المرء وعلى المرأة ألا تتطلع إلى أكثر مما سمح لها الرجل وألا تتخطى الحدود المرسومة..

والـــشاعر يـــؤكد كرمه مع المرأة في صورته « إنى حبوتك » ولكن كلمة «بعـــض» قد قللت من شأن هذه الهبة فهو حباها «بعض ما قد هزت الأنسام » ولم يحبُها مما لديه والأنسام لا تهز إلا الثمار التي مضى وقت قطافها أو الثمار المهترأة.

ويحـــتوى النص على ثنائيات ترادفية تضادية، وبعض الكلمات تحمل دلائلية الترادف **والتضاد معاً :**

عصف ⇆ هز الانسام ⇆ الرياح

↓ ↓ ↓ ↓

بقوة بهدوء لطيفة عنيفة

الجداول ⇆ الخضم وهذه الكلمات من الممكن أن تؤلف ثنائيا ترادفيا

↓ ↓

مياه عذبة مياه ملحة

الجداول ← مكان لسير المياه = الخضم ← مكان به مياه .

عصف ← حركة يتمايل بها الشيء المعصوف = هزة ← حركة يتمايل بها الشيء المهزوز .

الأنسام ← هواء لطيف = الرياح ← هواء قوى

ترادف: نوار = ثمار الساطعات = بريقها

تضاد: النجوم ⇄ الرياض

↓ ↓

في السماء فى الأرض

فـــى البـــيت الأول صــــورة شـــمّية « الفيح، نوار» وهى بصرية في «النجوم، الجداول العصفور،الخضم، تلاطمت أمواجه، عصف الرياح».

وذوقية في الثمار.

وإيقاع النص يتمثل في حرف الروى « الراء »: نوار، المنقار، البحار، أثمـــارى ويتـــردد هـــذا الإيقاع في داخل النص بتكرار حرف الراء: بريقها، الـــرياض، تـــرتاد، العصفور، الرياح، حيرة وبتكرار بعض الحروف الأخرى تنـــشأ موســـيقى داخلـــية تتمازج مع الموسيقى الخارجية للنص: تكرار حرف الواو: و، نوار، النجوم، و، الجداول، و، العصفور، و، أمواجه، و، حبوتك.

تكرار حرف الميم: من، النجوم، من، من، ما، من، الخضم، تلاطمت، أمواجه، ما، الأنسام، من.

وهناك بعض الحروف الصفيرية التي تزيد من موسيقى النص بتكرار حرف السين: الساطعات، يحتسى، الأنسام، وحرف الصاد: العصفور، الزاى: هزت .

لن تفهمى كونى الرّهيب ومابه	من رائِعٍ أو سافِلٍ مُنهَار
أنا إنْ أرَدْت الحَقَّ بَحْرٌ سَاكِنٌ	أعماقُهُ بَحْرٌ وراء بِحَار
ولَربما أغرَاكِ لُطْفٌ ظاهِرٌ	فَخدِعْتِ عن جَمْرى وحُرْقَةِ نَارى (27)

إن الشاعر شهريار آخر فكونه رهيب وهو بحر وقد يظهر لطفه، وهو نار تتأجج من العاطفة المتقدة.

يوجه الشاعر خطابه الشعرى إلى الآخر وهو امرأة بوجود يا المخاطبة في آخر الفعل « تفهمى » وينفى فعل الفهم عنها، ويجسد الكون فيصفه بالرهيب بعد إضافة ياء المتكلم « كونى » فيمتلك الكون وما فيه من دلالة الاتساع والشساعة والانطلاق اللامحدود، ويأتي بالمتناقضات والمترادفات في البيت نفسه:

من رائع ← جميل ⇄ سافل ← قبيح = منهار ← منحط.

ويفتتح البيت الثاني بضمير الأنا مخاطبا المرأة بفعل الزمن الماضي «أردت» وهذا الفعل له دلالة القوة والصلابة فمصدره الإرادة،

الحق ← الوضوح فهو الحقيقة الساطعة التي يبوح بها الشاعر حينما يصف نفسه بالبحر كناية عن غزارة علمه ومعرفته ورحابة صدره وسعة أفقه وقوة عاطفته ..

(27) الديوان 43.

وهــو فـــي قوله « أنا إن أردت الحق بحر » تشبيع بليغ؛ فهو لا يأتى بأداة تشبيه بل يصور نفسه بحراً واسعاً .

والشاعر يكرر كلمة البحر ثلاث مرات في بيت واحد: فهو خبر للمبتدأ مــرتين ومضافٌ إليه، وفي نهاية الأبيات يضع المتناقض من عواطفه التي تــتأرجح بين لطف ظاهرى وجمر ونار في الباطن، وهناك تلاؤم بين بعض الألفاظ في إضافتها إلى ياء التملك: كونى، جمرى، نارى.

التضاد والترادف والتكرار يضفى على النص لوناً جمالياً متميزاً :

التــضاد: رائع ⇄ سافل، أعماقه ⇄ ظاهر، وراء ⇄ ظاهر رهيب ⇄ لطيف، الحق ⇄ خدعت.

الترادف : سافل = منهار، جمر = نار، أغراك = خدعت.

التكــرار: يتكرر في النص حرف الروى الراء: الرهيب، رائع، بحر، وراء لربما، أغراك، ظاهر، جمرى، حرقة.

تكــرار حــرف المــيم: تفهمــى، مـــا، من، أعماقه، ربما، جمرى. وتكــرر تلك الحروف يحدث إيقاعاً موسيقياً تتلاءم فيه الموسيقى الداخلية مع الإيقاع الخارجى.

يتمحور زمن النص في أفعال الزمان: « تفهمى » فعل مضارع « الزمن الحاضر » «أردت » فعل الزمن الماضى، « أغراك »، «خدعت» فعل الزمن الماضى، فزمن النص هو الزمن الماضى.

والحركة في النص تتمثل في حركة البحر وفي اسم الفاعل «منهار» وهى تدل على الصعود إلى أعلى ثم السقوط فجأة فيحدث الانهيار.

وتحجـبت عـنكِ الغُـيوُبُ وخلْفَهَـا ماشـئت مـن عـنفٍ ومـن إصـرارِ
خلـف الـبحار الـساكنات زعـازعٌ وزلازلٌ مُوصُـولَةُ التَـيَّارِ

والحُسْنُ يجذُبني إليه إذا نَأى عنّى وأفْلَتَ كالنَّسيمِ السَّارِي
ولربَّمَا حطَّمْتُ كلَّ مَهَابتِي فى إثرِهِ فَعَثَرْتُ أى عِثَار [28]

يفتتح الشاعر نصه بالفعل « تحجبت » للزمن الماضى وهذا الفعل له دلالة الغموض والخفاء، فكأن ستارا نزل فأخفى ما وراء ه من أسرار.

فصوره لها دلالات عدة: تحجبت عنك الغيوب صورة استعارية جسّم فيها الغيوب وجعلها تختفى كناية عن الأسرار والغموض التي تخفى على عين الإنسان وفكره، وصورة « خلف البحار، الساكنات زعازع » كناية عن عواطف الشاعر التي يخفيها تحت ستار الوقار والهيبة، ويشبه الحسن بالنسيم السارى الذى لا يمكن الإمساك به على أننا نحسه، والصورة «الحسن يجذبنى إليه إذا نأى عنى» ... فيها دلائلية المد والجزر، فالجذب أى الإقبال يكون في بعد الطرف الثانى عنه، وفي البيت الأخير يجسم المهابة ويجعلها جسما يتحطم، وفي عجز البيت الأخير يكرر الكلمة من وجهين في صورة واحدة، فعثرت أى عثار « عثرت » فعل عثار اسم وذلك للتأكيد على مدى الأثر الذى يحدثه البعد عنه وهو السقوط والزلل الذى يؤدى إلى الفشل والعجز.

تطغى على النص أجواء موحية بالكآبة والدمار، بل إذا اتحدت صور النص في مكان فإنها تخلق فيه الخوف والفزع وتتمثل تلك الصور فى: تحجبت، غيوب، خلف، عنف، زعازع، زلازل، نأى، أفلت، حطمت، عثرت، عثار، إنها صور شاحبة عنيفة الحركة تدفع بالمرء إلى أن ينأى عنها ويفلت منها ولكن لابد من مخرج إلى النور في وسط تلك الضبابية المخيفة، فيبرز « الحسن » ليبدد عن نفس المتلقي شيئا من ذاك الشعور البائس ويحس ببرودة ناعمة تلفح وجهه من«النسيم السارى» وتمسح أو تجفف حبات العرق

(28) الديوان 44. السارى: الذى يسير ليلا.

المتـــصبب جراء صور النص وتتضمن القصيدة تناقضات وترادفات دلائلية بين كلماتها:

التضاد:

حطمت ← قطع ⇄ موصولة ← وصل

الساكنات ← جمود ⇄ زلازل ← حركة

يجذبنى ← قرب ⇄ نأى ← بعــد

عنك ← خطاب ⇄ عنى ← متكلم

الترادف: حسن = مهابة، تحجبت = غيوب، إثره = خلف

زعازع = زلازل، عثرت = عثار، نأى = أفلت

إصرار = موصولة، التيار = نسيم، عنف = حطمت

البحار ← غامضة = الغيوب ← غامضة.

ومــن الملاحـــظ في هذا النص أن أفعاله في الزمن الماضى عدا فعل الجـــذب فهو في الزمن الحاضر« يجذبنى » وكأنه يؤكد على ديمومة انجذابه للجمال والحسن.

والمكان رابض خلف الغيوب وخلف البحار.

قالـــت: أحـــبُّكَ قِمَّـــةً مِمْـــنُوعَةً   وأحِـــبُّ فِـــيكَ غـــوامضَ الأســـرار
وأحـــب مايُدْنـــى ومـــا يقـــصى ومـــا   يغـــرى ومـــا تطـــويه مـــن أفكـــار
وأحِـــبُّ ذَاكَ العُمْـــقَ بَحْـــراً هَادِئـــاً   وأحـــبُّهُ في الـــصَّخْبِ والإعْـــصَار [29]

الحـــوار الـــشعرى يـــستمر فهذه شهرزاد تخاطبه «أحبكَ »فهى تفتتح

(29) الديوان: 44 - 45.

الحـــديث أو الحـــوار معه بكلمة تحمل أعمق معانى التواصل والتودد، لتعدد بعدها صفات الحبيب « الشاعر »: قمة ممنوعة، غامض وهى تحب ما يدنى وما يقصى وما يغرى وما يطويه من أفكار ثم هي تحبه في هدوئه وصخبه. قالت في هذا الفعل استرجاع للماضى في صورة قولية حوارية:

« أحـــبكَ » عاطفـــة تنبثق من الذات يعلن عنها بفعل الزمن الحاضر المـــستمر، قمـــة ممـــنوعة » صورة استعارية تحمل في طياتها دلالة التفرد والصفة «ممنوعة» تمتنع عن اختراق هذا التفرد، «غوامض الأسرار» كناية عن صعوبة الوصول إليه والولوج إلى عالمه الخاص والنفاذ إلى أفكاره.

ويجمع التناقضات في البيت الثانى: مايقصى ⇄ مايدنى.

ويجسم الشاعر الأفكار فتكون كالورقة التي تطوى فتنغلق على نفسها، والمـــرأة تحـــب أن تـــنفذ إلى عقل الرجل وتعرف ما يحمله فيه، ويعود إلى المتناقضات في البيت الأخير: هادئاً ⇄ صخب، وكذلك هناك ترادف بين: الإعصار والصخب فكلاهما عكس الهدوء.

كرر الشاعر في هذا النص لفظة « الحب » خمس مرات وذلك للتأكيد على أن الكلام والصور صادرة من القلب وعن مشاعر ذاتية صادقة.

وهو في البيت الأول جاء بصورة عمودية « قمة » تحمل دلالئلية العلو والرقى ويختم النص بصورة أفقية تفيد الامتداد والاتساع « بحراً »:

قمة

أحبك ↖ ↗ أحبك ← بحراً

يدنى ← وصل « رغبة مشبعة »

يقـــصى ← يـــبعد « فراق ← ازدياد الشوق» وحركة النص تحملها صـــورة الاقتـــراب والـــبعد لإثارة الأشواق، ثم في حركة الطى التي نسبها للأفكار وفي حركة الإغراء « مايغرى ».

إنـــي أخـــونُ، ومـــا أخُـــونُ لِنِـــيَّةٍ فـــى الغـــدر لكـــن كـــى أرُدَّ مثِـــيلاَ
فَلقَـــدَ رأيـــتُك تحفظَـــينَ مَوَدَّتِـــى مادُمْـــتُ قُـــربَك هَائمُـــاً مَخْـــبُولاَ
فـإذَا مَـضَى عَنِّـى الجُـنُونُ وأقْلَعَـت سُـفُنِى تَـرُومُ الـشَّاطِئَ المَأمُـولاَ (30)

نقـــم شهريار على المرأة وأقسم أن يثأر لنفسه منها بعد اكتشافه لخيانة زوجته له (31) والعقاد في شعره يستخدم صيغة الأمر « خنها »:

خنها ولا تخلص لها أبداً / تخلص إلى أغلى غواليها (32)

أمـــا التليـــسى فهـــو يخون ويبرر خيانته، إنه شهريار متأثر بالعقاد، وخيانته لها ما يبررها: إنى أخون ← كى أرد مثيلا.

إذن فهو الكبرياء، رد فعل عكسى، هي تخون فتضطره لأن يخون، وتأتـــى الصورة « إنى أخون » في إطار خبرى مبدوء بضمير « الأنا » وهـــو قرار يعبر عن صدامية الذات بالآخر، فالخيانة تدمير للحب ليحل محله العداء. « رأيتك تحفظين مودتى » يتحول القول الشعرى من خبرى إلـــى خطـــاب مباشـــر تقريرى، المتمثل في حفظ المودة المشروط بقربه «هائماً مخبولاً».

جـــسَّد الشاعر الجنون « مضى عنى الجنون » كناية عن شدة الولوع بالحبيبة، وصحوه أو استفاقته من ذاك الحب، والصورة « أقلعت سفنى »

اســـتعارية يقصد بها الشاعر تجديد حياته وتطوير أفكاره، ففى الإقلاع رحـــيل وسفر وفي السفر معرفة وكشف عن مجاهل الكون، ومن ثم الكشف عن مجاهل الذات والوصول إلى بر الأمان « تروم الشاطئ المأمولا » فسفنه

---

(30) الديوان 61.
(31) زايد، على عشرى – استدعاء الشخصيات التراثية 205.
(32) البدوى – زينب الفاتح . دراسة نقدية مقارنة لشعر العقاد . 309.

تنـــشد المكـــان والاستقرار، وفي صورة البيت الأخير شيء من روح البحّار التـــي لا يـــستغني عـــنها الـــشاعر. إنه يعترف في صورته الأولى بالخيانة وسرعان ما يفطن إلى قبح هذا الاعتراف فيبادر إلى نفيه « ما أخون » فهو غير مجبول على الخيانة والغدر، إنما ليقابل غدرها بغدر يماثله ويشبهه فهو ينتقم: خيانته ← تشبه ← خيانتها.

وفعـــل الخـــيانة في الزمن الحاضر « أخون » بينما زمن خيانتها في الزمن الماضى يدلل عليه الفعل « رأيتك » في البيت الثانى دلالة الحدث في زمـــن مـــضى لـــيعود إلى زمن المعاناة، الزمن الحاضر في « تحفظين » فيتداخل الزمن الماضى مع الزمن الحاضر ليظهر القلق الذى يعيشه الشاعر وهو ما يزال «هائماً مخبولاً». ويحتوى النص على المتناقضات والمترادفات بين كلماته وألفاظه:

التضاد: أخون ⇆ ماأخون، مودتى ⇆ الغدر

أقلعت ⇆ تـــروم، مضى ⇆ قرب

الترادف: أخون = أخون = الغدر، الجنون = مخبولا

هائماً = مودتى، الشاطئ = قربك

تروم = المأمولا، مضى = اقلع.

وهناك تشاكل نحوى في إضافة ياء المتكلم للاسم: سفنى ← سفن ← ى

مودتى ← مودة ← ى

توازن لفظي في انتهاء الكلمتين بكاف الخطاب/ رأيتك ← رأيت ← ك

قربك ← قرب ← ك

الـــنص مـــن البحر البسيط رويه اللام الممدودة بألف الإطلاق: مثيلاً،

مخـــبولا، المأمـــولا، ويتكـــرر حرف اللام في داخل النص الشعرى مكوناً بتكرارها مع حروف أخرى موسيقى ذات إيقاعية جميلة:

تكرار حرف اللام: لنية، الغدر، لكن، فلقد، الجنون، أقلعت.

تكرار حرف الواو: أخون، أخون، مودتى، الجنون، و،تروم

تكرار حرف الراء: الغدر أرد، رأيتك، قربك، تروم

تكـــرار حرف النون: إنى، أخون، أخون، لنية، لكن، تحفظين، عنى، الجنون، سفنى، تكرار حرف الدال: الغدر، أرد، فلقد، مودتى، مادمت. تكرار حرف الميم:ما، مودتى، مادمت، مضى، تروم.

هذا التكرار يؤدى وظيفة إيقاعية داخل النص الشعرى.

عـــــشقت فــــيك الـــــتحدِّى   وســـــــــطوةَ الـمُـــــــــستبِدِّ
وكِبْـــــــــرياؤك مجْـــــــــدٌ   يـــــزِيدُ قـــــدْرَكَ عْــــندِى (33)

الخطـــاب من شهرزاد النص، موجه إلى شهريار الشاعر، وتدخل في الحـــديث إليه من حيز العشق «عشقت فيك التحدى»، «سطوة المستبد» إنها صـــور الـــشاعر في عين المرأة تتسم بالقوة، فالتحدى ينجم عن قلب شجاع ونفـــس أبـــية تأبـــى الخضوع والذل ولكن القوة قد تستعمل لتستحيل سطوة واستبداداً وهى كلمات لا حدود لها.

« كبـــرياؤك مجـــد » في الكبرياء علو ورفعة وهى صفات يمدح بها الرجل العربى منذ القدم وفي « مجد » استدعاء لتلك الأمجاد والحضارة التي صارت في أرشيف الذاكرة بعيداً عن التداول اليومى، « يزيد قدرك عندى » الفعـــل يزيد له دلالة النمو والاتساع والارتفاع أحياناً فالكبرياء يزيد من قدر الشاعر عند المرأة.

---

(33) الديوان – 242.

النص من الهزج رويه حرف الدال المكسورة فى: المستبد، عندى ويتكرر حرف الدال في داخل النص مكونا مع موسيقى القافية إيقاعاً إيقاعاً جمالياً: التحدى، مجد، يزيد، قدرك.

ويتكرر حرف التاء: عشقت، التحدى، سطوة، المستبد، وهناك تلاؤم إيقاعي بين الكلمات: فيك، كبرياؤك، قدرك.

والصورة ساكنة عدا في الفعل المضارع « يزيد » ففيها التكاثر والتوالد، في الصورة بعض الترادفات الدلائلية: التحدى = سطوة = المستبد، كبرياؤك = مجد = قدرك.

أَلــفٌ مِــن الأَحْــضَانِ تَرْعَــى لَــيْلَه   وَتُنِيـــلُهُ ماشَـــاءَ مـــن إسْـــعَادِ[34]

يبحث شهريار « الشاعر » عن الأمان والاستقرار بعد خيانة زوجته الأولى له فقرر أن يتزوج كل ليلة امرأة ليقتلها عند الصباح، والتليسى وظف شيء من هذه الأسطورة ليعبر بها عن تجربة ذاتية ترمز إلى قوته وشبابه.

النص من الكامل رويه حرف الدال؛ بين كلمتى: ليله « اسم » تنيله «فعل » تلاؤم في الإيقاع الصوتى وربما في كون« ليله» لها دلالة الزمن «الليل » و«تنيله» فعل له دلالة الزمن الحاضر والقدرة على العطاء والكرم والسخاء، «ما شاء »، يقابله في الصدر فعل الزمن الحاضر «ترعى » وله دلالة الحراسة وبذل النفس لإسعاد الآخر، و«الأحضان» لها دلالة الاحتواء والالتفاف حيث الأمان والاطمئنان، «ما شاء» له دلالة الإرادة والسلطة فمشيئته مطاعة وطلباته مجابة، «من إسعاد» والسعادة شيء نسبى لا حدود له.

* * * * * *

---

(34) الديوان 104.

ج - الشاعر « الفارس » :

يـــستلهم شعراء العصر الحديث التراث للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم وآرائهـــم، فيتخيـــرون الشخصية التي تناسب تجربتهم ويرمزون بها للقضايا التـــي يحملونها متخذين جانباً من جوانبها محوراً ينطلقون منه [35] وشخصية الفارس «عنترة العبسى » من الشخصيات التي حازت على اهتمام الشعراء لأنـــه شـــاعر متفـــرد وبطل شجاع له قضيته التي يناضل من أجلها وهى الحرية[36] فأراد الشعراء في العصر الحديث أن يعبروا من خلاله عن بعض القـــضايا الاجتماعية ذات البعد السياسي، والتليسي شاعر محب للنبل والإباء رأى نفـــسه فـــي ذلك الفارس وما تحمله الشخصية من أبعاد متعددة وصفات مخـــتلفة، فاســـتثمرها في إثر . تجربته الشعرية والتعبير بها عن حبه لوطنه وتفانيه في خدمته، وهو في اس طاقه لشخصية الفارس لم يتناولها كرمز يعبر عن قضية ما وإنما كصورة من صور الشجاعة والبطولة والعشق..

سَـــأُزِيحُهُ ذَاكَ القِـــنَاعَ وأمتطِـــى ... جَهلـــى وأَطْـــرَحُ رِقَّـــةَ التَّمْجِـــيدِ

فَتَجنَبُّـــى زحْفِـــى إذا ماحَمْحَمَـــتْ ... خَيْلـــِي وجَلْجَلَـــتِ الـــسَّمَاءَ رُعُـــودِى

وتُرَقُّبـــى صـــبْحاً يُطِـــلُّ بِفَـــارِسِ ... حَـــسَمَ الأُمُـــورَ بَمَوْقِـــفٍ مَـــشْهُودِ

وَتُـــرَدُّ قَلْعَـــتَكِ المنِـــيعَة صَفْـــصَفَا ... ويُهـــينُ فِـــيكِ مَهَابَـــةَ المَعَـــبُودَ [37]

يبدأ الشاعر بالفعل « أزيح » مسبوقاً بالسين، لدلالة المستقبل، وفعل الإزاحـــة في الصورة « سأزيحه ذاك القناع» له دلالة الثورة والتمرد على «القـــناع » وهـــو الغمـــوض والتأخر، ويجسد الشاعر الجهل في الصورة

(35) انظر زايد على عشرى: استدعاء الشخصيات التراثية 173.

(36) نفسه 177.

(37) الديوان 110111. حمحمت: حمحم الخيل صات صوتا ليس بعال.

صفصفا: المستوى من الأرض.

الذهنـــية « وأمتطى » فجعل الجهل حيواناً يُمتطى، والجهل له دلالة العتمة والـــتخلف، والـــصورة « أطرح رقة التمجيد » تحمل في « أطرح » دلالة الإزاحـــة، وفي « رقة » اللين، و«التمجيد» حضارة وسمو؛ وتحمل صور الـــشاعر فـــي البـــيت الأول تركيباً معقداً أو غامضاً نسبياً، فهو في صور الشاعر يعلن عن ثورة يزيح بها كل قديم بال، ولكنه يفاجئنا في عجز البيت بقوله « وأمتطى جهلى » والمطية هي المركوب الذى به نسير في الاتجاه الذى نريد، ولكن المطية هنا هي الجهل، فقد يكون الجهل هو شدة الغضب وقـــد تكـــون التقالـــيد البالية التي أعلن أنه سيزيحها؛ ويستمر في صورته المعقدة، «أطرح رقة التمجيد » التي تحمل في طياتها التهديد والوعيد بأنه سيترك كل ماله علاقة بالحضارة والسمو إذا ما ثار وغضب، ويستخدم في البيت ذاته ثلاثة أفعال في الزمن الحاضر: أزيح، أمتطى، أطرح، فإذا بحثنا عن علاقة الأفعال ببعضها نجد أن الفعل « أطرح » له دلالة « الإزاحة » والإبعـــاد وكـــذلك الفعل « أزيح » أما الفعل أمتطى فهو يؤدى إلى الدلالة ذاتهـــا بعد عدة مراحل، فهو يَمتطى أى يَركب دابته ويبتعد عن المكان فهو قد انزاح عنه، وبذلك تتضح العلاقة بين الأفعال، ويتحول الخطاب الشعرى فـــي البيت الثانى من الخطاب بضمير الأنا إلى الأمر« فتجنبى » فعل أمر طلبـــى فالأمر الصادر هو الابتعاد وتجنب « زحفه »، ونجد تناقضا دلائلياً بين الفعل تجنبى والمفعول به « زحفى »:

تجنبى ← ابتعدى ← انحسار ⇆ زحفى ← تقدم ← امتداد.

فهو يجنبها تقدمه، والصورة « حمحمت خيلى » صورة سمعية للخيل كناية عن استعدادها للرحيل.

« جلجلـــت الـــسماء رعـــودى » وهى أيضاً صورة سمعية لصوت الـــرعد، وهناك تلاؤم لفظى بين الأسماء: زحفي، خيلي، رعودي من حيث اتـــصالها بياء التملك، وتُبْطن تلك الصور في ثناياها تهديداً ووعيداً، وفيها

اتـــصال السماء « العالى » بالأرض «المنخفض» وحركة النص تتمثل في الـــزحف «زحفـــى » ثم في حركة الخيل وهى تحمحم، وصوت السماء مع صـــوت الخيل كناية عن الغضب الشديد، ويستمر في وعيده وترقبي صبحاً يطل بفارس « ترقبى » أمر بأن تظل في ترقب وحذر زمنا يبزغ فيه النور «صـــبحاً » وقـــد اخـــتار ظـــرف الزمان« صبحاً » لدلالته على الانبلاج والانعتاق من الظلام والتحرر من القمة بإطلالة الفارس الذى جسم الأمور بموقف مشهود وصورة الفارس والموقف المشهود تأخذنا إلى تلك الأجواء الـــصاخبة بالمعـــارك والغزوات وبطولات عنترة العبسى؛ « ويرد قلعتك المنيعة صفصفاً» إن القلعة مكان للقتال وهو ينسبه إلى المرأة بإسناد الاسم إلـــى كـــاف الخطاب المكسور ويصفها بالمنيعة، وكأنى بالشاعر يسخر من هذه المرأة، فهو يرد قلعتها المنيعة بل ويسويها بالأرض ويهين فيها مهابة المعـــبود ومن خلال الصورة الأخيرة يردنا الشاعر إلى المرأة المعبودة في الأسطورة العربية [38] .

يحمل النص ترادفات بين كلماته وبعض التناقضات:

التـــرادف: فـــارس = المعبود، أطرح = تجنبى، حمحمت = جلجلت منيعة = مهيبة، قلعة = قناع، قناع = جهل، أزيح = أطرح

التضاد: تجنبى ⇆ ترقبى، صبحا ⇆ جهلى.

الإيقـــاع فـــي النص يصدر عن القافية ورويها حرف الدال المكسور: التمجيد، رعودى، مشهود، المعبود.

وتتكـــرر بعض الحروف في النص مكونة موسيقى داخلية تتمازج مع الموسيقى الخارجية:

---

(38) انظر البطل على . الصورة في الشعر العربى .55.

تكــرار حرف التاء: أمتطى، رقة، فتجنبى، حمحمت، جلجلت، ترقبى، قلعتك، المنيعة.. وصور النص انهزامية تدعو إلى الاستسلام والجمود وتحس فــيها بنبرة نقمة حتى إنه يلجأ إلى هدم قلعتها المنيعة لشدة نقمته على المرأة، فهو قد شبه المرأة المتمنعة بالقلعة المنيعة.

وَمَلكْــتَ مِفْتَاحِــي بَوثْــبَةِ فَــارِسٍ   وَصَــلَ الطُمُــوحَ بمَــا تَــنَالُ الأذرُعُ
مَاكَــانَ عَاصَــيَهَا لِغَيْــركِ يُجْتَنَــى   يَــوْماً وطَيْــبهَا بَغْــيرِكِ يُمْــتِعُ (39)

الخطــاب الــشعري مــوجه من المرأة إلى الشاعر في صور عدة: ملكــت مفتاحــي، بوثــبة فارس، وصل الطموح، تنال الأذرع، عاصيها لغيــرك يجتنــى، طيبها بغيرك يمتع، ملكت مفتاحي فعل الزمن الماضي «ملكــت» فــيه دلالة التملك والسلطة على مفتاح المرأة أي سرها، وهى كــناية عــن تعلق المرأة بالشاعر، ونستطيع القول أيضا إن المفتاح رمز المستقبل والانطلاق والانفتاح على الحياة.

« بوثــبة فــارس » كناية على التميز والقدرة الفائقة في الوصول إلى المبتغــى بأيسر الطرق، والوثبة هي أولى الخطوات على طريق الحياة وهذه الخطوات أو الوثبة هي لفارس له دلالة القوة والشجاعة والكرم.... الخ.

«وصل الطموح» شبه الطموح بمكان قد يكون جبلاً أو غيره لا يصله الإنــسان بسهولة ولكن الفارس وصل إليه بقوته « بما تنال الأذرع ». «ما كــان عاصــيها لغيرك يجتنى» صوّر المرأة شجرة عالية ذات ثمار تجتنى «طيبها بغيرك يمتع » لا أحد يستطيع التمتع بأطايبها غير الفارس.

وظرف الزمان « يوماً » يحيلنا على الزمن المطلق غير المحدد .

(39) الديوان: 114.

النص من البحر الكامل ورويه حرف العين المضمومة في الكلمات: الأذرع، يمتع، ويتكرر حرف التاء داخل النص محدثاً موسيقى داخلية: ملكت، مفتاحي، بوثبة، تنال، يجتنى، يمتع .

تكرار حرف الواو: و، بوثبة، وصل، الطموح، يوما، و .

وهناك توازنّ بين كُلمات صدر البيت الأول وعجزه:

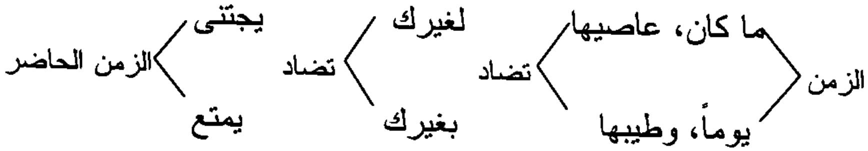
وملكت / مفتاحى / بوثبة / فارس

وصل /الطموح / بما تنال / الأذرع

وتتفق كل كلمة في الصدر بما يقابلها في العجز من حيث دلالتها :

وملكت = وصل، مفتاحى = الطموح، بوثبة = بما تنال، فارس = الأذرع

كذلك البيت الثانى يحمل نفس التقسيم :



الفعل يجتنى يؤدى بحدوثه إلى حدوث الفعل « يمتع » فالإمتاع لا يكون إلا بالجنـــي، وفـــي صـــور النص حركية تتمحور في « وثبة فارس»، « تنال الأذرع» «يجتنى».

فَنَلْبَسُ الـدِّرْعِ يـومَ الحَـرْبِ ضَـارية ... ويَـسقطُ الـدِّرْعُ عَـنَّا حِـينَ نَلْقَاهَـا

وقـد نَـرُدُّ سُـيُوفَ الهِـنْدِ مُـصْلَتَةً ... ونَـرْفُضُ الـضَّيْمَ يغْشَانَا ويَغْشَاهَا

ولا نَـرُدُّ وإنْ جَـارَتْ بَوَاعِـثُهَا ... مَـشِيئَةً سَـنَّهَا حُـبٌ وأمْـضَاهَا

فُرْسَـــانَ كُـــنّا ومازَالَـــتْ شَـــمائِلُنَا تَنْمــى إلى قِمّــةِ الأمْجَــادِ مَــرْقَاهَا [40]

جمـــع الشاعر في نصه ما يحتاجه الفرسان في الحرب من عدة وعتاد حتـــى صـــار الـــنص ساحة قتالية ففيها: الدرع، الحرب، سيوف، الضيم، يغشاها، جارت، فرسان، الأمجاد.

يبدأ الشاعر نصه بالضمير « نحن » في «فنلبس» لها دلالة التوحد مـــع الـــشيء الآخـــر. الـــدرع أداة وقائية لزمن خاص « يوم الحرب » والحـــرب لهـــا دلالة الأنثى البغيضة في الأساطير العربية فهي تلد الموت والخراب[41] «وضارية» «حال» للحرب.

ويأتـــي الشاعر بالنقيض في عجز البيت، « يسقط » وله دلالة السقوط والارتداد، ويتغير المفعول به في الصدر « الدرع » ليصير فاعلاً في العجز ويكون فعل السقوط فعله، « فنلبس » من فعل الشاعر لأن في دلالته ما يشير إلى القوة أما الفعل « يسقط » فهو من فعل « الدرع» بعيداً عن الشاعر لأنه يحمـــل مـــضمون الهزيمة والوقوع وهذا ما لا يقبله الفارس، والدرع عندما يسقط إنما هو يتنحى جانباً ليترك للقاء المحبين مجالاً.

« نـــرد سيوف الهند مصلتة » كناية عن القوة والشجاعة، ونرفض الـــضيم يغـــشانا ويغـــشاها « كـــناية عن الإباء » ولا نرد وإن جارت بواعثها نقيض لصدر البيت الثاني فهو فارس شجاع يرد الجيوش ولكنه لا يقـــوى علـــى رد حبيبـــته وإن كانت ظالمة ويفسر هذا التناقض في عجز البيت ويرد ضعفه أمام المرأة إلى «مشيئة سنها حب وأمضاها» فهو يجسد الحب الذي يسن القوانين ويمضيها، ويختم النص بتأكيد فروسيته « فرسان

---

(40) الديوان 119.

(41) البطل علي . الصورة في الشعر العربى 83.

كنا» فهو فارس في الماضي « ومازالت شمائلنا إلى قمة الأمجاد مرقاها» ولا تزال طباع البطولة لديهم ترتقى بهم إلى الامجاد، وهو في هذه الصورة يجسم الأمجاد ويجعلها جبلاً له قمة يرتقى إليها، والفعل الماضي « مازالت » يفيد الاستمرار.

النص من البسيط ورويه الهاء التي تخرج بتكرار القافية وكأنها آهة يبثها الشاعر كل آلامه في الكلمات: نلقاها، يغشاها، أمضاها، مرقاها. ويتكرر في النص حرف الراء ذي الإيقاع الموسيقى مكوناً أنغاماً داخلية: الدرع، الحرب، ضارية، الدرع، نرد، نرفض، نرد، جارت، فرسان .

وتتكرر الحروف الصفيرية في داخل النص مما يزيد في جمال الموسيقى في ساحة النص: حرف السين :

نلبس، يسقط، سيوف، سنها، فرسان.

حرف الشين :

يغشانا، مشيئة، شمائلنا.

تكرار حرف الدال: الدرع، الدرع، نرد، الهند، نرد، الأمجاد.

تكرار حرف الميم: يوم، مصلتة، الضيم، مشيئة، مازالت، شمائلنا، تنمى، قمة، الأمجاد.

وتتكرر كلمة يغشانا، يغشاها الأولى للفاعلين والثانية للغائب المؤنث وتتكرر كلمة الدرع في صدر البيت الأول، وقد أسقط عليه معنى الحرب وفى عجزه أسقط عليه معنى السلم، وحركة النص حركة حربية فيها استعداد وصوت للسيوف، والخيول التي تستدعيها كلمة فرسان، والشاعر يستعمل ضمير المتكلم الجمع بصيغة « نحن » كأنه لسان أبناء آدم، وربما لتعظيم النفس فهو فارس في الحرب، وفي السلم مع حبيبته.

في نص التليسي ثنائيات مترادفة ومتناقضة:

الترادف: الدرع = الدرع، جارت = الضيم، يغشانا = يغشاها.

فرسان = أمجاد، تنمى = مرقاها، نرد = نرفض، يوم = حين.

ضارية = مصلته، قمة = أمجاد، السيوف = الدرع.

تضاد: نلبس ⇆ نسقط، نرد ⇆ لا نرد، حب ⇆ حرب

وجَرِّبِينِي إنَّنِي فَارِسٌ ... تَجْرِبَتِي تُنْسِيكِ كُلَّ الرِّجَالْ

في بَاطِنِي عُنْفٌ وفي ظاهِرِي ... لُطْفٌ وأنْتَ الجُرْحُ أنت النِّصَال (42)

النص من السريع رويه حرف اللام الساكن، يعرض الشاعر ذاته للتجربة فهو فارس يَفْضُل كل الرجال، ويبدأ نصه بفعل الأمر الطلبي « جربيني » ثم يتحول إلى الخبر « إنني فارس » ويؤكد خبره بوجود إن، وفي عجز البيت يأتي بالإسم من «جرب» وهو تجربة في «تجربتي تنسيك كل الرجال » التجربة لها مدلول المحاولة، والمحاولة قد تكون صائبة وقد تكون خاطئة، وهذه التجربة قد تكون تجربة ناجحة وقد تفشل. والفعل «تنسيك» له دلالة الغياب وفي الغياب موت أو انعدام للحياة، «كل الرجال» وهذا تعميم لجنس الرجال، فمن تلك المدلولات نخرج بأنه فارس متفرد بفروسيته ووجوده عدم لغيره بدون استثناء.

وفي البيت الثاني يفسر ويفصل ما جمعه في البيت الأول:

يبدأ البيت الثاني بجملة « في باطني » شبه جملة جار ومجرور، «فى» بمعنى موجود، « باطني » الباطن هو أغوار المرء وأسراره وأعماق نفسه، والشاعر يخبر حبيبته بألا يغرها اللطف الظاهري الذي تراه «في

(42) الديوان . 141.

ظاهري لطف » فهو عنيف في باطنه، ثم يخاطبها بضمير المخاطب « أنتِ» بأنهــا الداء والدواء «أنت الجرح أنت النصالَ » ويجمع التليسي المتناقضات في نصـه: باطني ظاهري.

عنف ⇆ لطف ، الجرح ⇆ النصال

ونجد أيضاً المترادفات: جربينى = تجربتى، فارس = الرجال.

تكرار: جربينى، تجربتى، أنت، أنت.

جسد الجرح والنصال في هيئة المرأة التي يخاطبها .

ويتكــرر فــي الــنص حرف الراء محدثاً موسيقى داخلية، جربيني، فارس، تجربتي، ظاهري، الجرح.

ويتكــرر أيــضاً حرف النون: جربيني، إنني، تنسيك، باطني، أنت، عنف، أنت.

ويمتزج الزمن في النص فهو ماض وحاضر ومستقبل دون أن نستطيع افتكاك أحد الأزمنة عن الباقيين.

حــــسبت أَنـّـــك حـّــالُ لألَـــويةٍ ... للعِــشْق تُركِـزُهَا في المِــرقَب العَالِــي
وأَنَّ سِـــفْرَك يطْـــوِى في صــــحائِفِه ... أخْـبارَ نـصْرٍ تَتَالِـى فـوْق أشـكالِى
وأنّـــكَ الفـــارِسُ المِغْـــوار أرْسَـــله ... ربُّ الـــسَّماء بإعْـــصارٍ وزلْـــزالِ [43]

يخترق بنا صدر البيت الأول ـ الزمن ليحملنا إلى الخنساء وهى ترثى أخاها صخراً :

هـــباط أوديـــة، شـــهاد أنديـــة ... حمـــال ألـــوية، للجـــيش جـــرار

(43) الديوان 246 المرقب: مالرتفع من الارض.

والـــشاعر يـــستدعى من مخزونه التراثي ما يناسبه في إظهار تجربته الـــشعرية، ويـــبدأ نـــصه بالاعـــتقاد والظن بعيداً عن الجزم والقطع ثم يأتي بالـــصورة «حمال لألوية للعشق» وكأن العشق شيء ملموس من الممكن أن يكون لواءً، فهو يجسد العشق، ويجعل منه ألوية تُحمل وتُركز، « تركزها في المـــرقب العالـــي» كناية عن الجهر والإعلان عن العشق، ويستمر الخطاب الموجه إلى الشاعر والصادر من المرأة فهي تعاتبه لما اعتقدته فيه، «سفرك يطـــوى» كناية عن تاريخه وسيرته التي تنطوي على أخبار نصره وعشقه، وفـــي البيت الأخير تؤكد الخبر « وأنك الفارس المغوار»، ويتأثر بالأساطير اليونانـــية فلا يكون فارساً عادياً بل «أرسله رب السماء بإعصار وزلزال»، الـــصور فـــي البـــيت الأول تصاعدية وتتجه إلى الأعلى «الألوية، المرقب، العالـــي»، وفـــي البـــيت الثاني جدلية الطي في «سفرك يطوى» والنشر في «أخبار نصر تتالى» فالطي انكفاء إلى الداخل بينما الأخبار لها صفة الانتشار والامـــتداد اللامحـــدود، والبـــيت الـــثالث لقاء السماء بالأرض ثنائية العالي والمنخفض: رب السماء «عال» الفارس، الزلزال «أرضى منخفض».

وصـــيغة المـــبالغة «حمّـــالَ» تفـــيد الاستمرارية والامتلاء والخصب والعطاء، والفعل « تركزها » تعطينا دلالة التمركز والتمحور، فأولية العشق تكون المحور الذي تدور عليه أو حوله أية مواضيع أخرى، والفعل « تتالى» يفيد التتابع والاستمرار فتلك الأخبار الانتصارية متتابعة ومتوالية، وحددت له المكان «فوق أشكالى» وهى تعنى الشبيه والمثل، أما الفعل «أرسله» فهو يفيد أن هـــذا الفـــارس لـــيس أرضياً، وفي ذلك تعظيم للفارس، فالعلو درجة لا يـــستطيع الإنـــسان العادي بلوغها فهي مقتصرة على المخلوقات الخارقة (44) والـــنص مـــن البـــسيط ورويه اللام المكسورة التي تنشر في النص موسيقى إيقاعية في الكلمات: العالي، إشكالي، زلزال.

(44) دوران جيلبر الانتروبولوجيا . رموزها اساطيرها انساقها. تر مصباح عبدالصمد. المؤسسة الجامعية . ط 2 1994. 110.

ويتكـــرر حرف اللام في عدة كلمات فتنبجس منها إيقاعات تمازج الإيقاعـــات الخارجـــية للـــنص: حمـــال لألوية، للعشق، المرقب، تتالى، الفارس، المغوار، أرسله.

ويتكرر حرف السين في الكلمات: حسبت، سفرك، الفارس، أرسله، السماء.

تكرار حرف الصاد: صحائفه، نصر، بإعصار.

تكرار حرف الباء: حسبت، المرقب، أخبار، رب، إعصار.

ونجد بين بعض كلمات النص ترادف وتضاد:

ترادف: سفرك = صحائفه، الفارس = المغوار، السماء = العالي.

تضاد: إعصار ⇄ زلزال.

قالت له يا سيدي / يا فارس الكلام / يا غيمة / تشتاقها

أرضى على الدوام / يا نهر نور دافق / في غابة الظلام [45]

النص من الشعر الحر، يفتتحه الشاعر بقول للمرأة «يا سيدي» منادى وتستمر في النداء ولكن تبدل الصيغة من سيدي إلى « يا فارس الكلام» إذن تعتـــرف بـــسيادته وبفروسيته في الكلام كناية عن قول الشعر، وتكرر النداء للمـــرة الثالـــثة ربمـــا للإيحاء بالبعد في المسافة بينها سواء أكانت مكانية أم زمانـــية « ياغيمة » تعطينا دلالة الغيث والجود فالغيمة تحمل الخير المتمثل في المطر وهى هنا تشبهه بالغيمة «استعارة تصريحية» وهذه الغيمة تشتاقها «أرضى على الدوام» .

إن فـــي الغيمة ما يروى عطش الأرض وفي الغيمة حياة وبعث، وفي الـــتقائها بـــالأرض رمـــز مـــن رموز الإخصاب في العهد القديم، واشتياق

---

(45) الديوان: 222.   دافق: ممتلئ.

الأرض للغـــيمة دائم لا يحد بزمن معين، وتعيد المرأة « يا نهر نور دافق » هذه الصورة «استعارة تصريحية» فهو نهر، ولكن لا تجرى فيه المياه، إنما هـــو نهـــر للنور المتدفق، وهذه الصفة هي للماء المندفع بسرعة وبقوة، فقد جـــسّم الـــنور وجعله نهراً يتدفق، والنور هو الانطلاق نحو الحرية والحياة والحب، والنور مناقض للظلام فالنور تفتح وعلم والظلام جهل، والشاعر نهر مـــن نور في «غابة الظلام» الغابة فوضى والظلام جهل وربما هو المجتمع المتمـــسك بالتقالـــيد البالية المضادة للعلم والتقدم، فيكون هو الشعلة النورانية التي تضيء داخل هذا المجتمع « غابة الظلام ».

الإيقـــاع المـــسيطر علـــى النص هو حرف الميم: الكلام، غيمة، الدوام، الظلام.

والشاعر في اختياره لإيقاعاته يتخير أماكنها بحيث لا تبدو رتيبة تمل أذن المتلقـــي مـــن سماعها فيكون هناك فواصل تستريح عندها الأذن لتعود فنستمع للإيقاع المميز للنص، ويتكرر حرف الراء في: فارس، أرض، نهر، نور.

وتكرار أداة النداء أربع مرات له وقعه في موسيقى النص.

الحركة في النص في القول الذي يتطلب أن نسمع صوت الشاعر يلقى قصيدته فتكون الصورة حركة بصرية سمعية، وحركة الغيمة والمطر يتساقط مـــنها صـــورة بصرية والنهر الذي يجرى إلى اللانهائي صورة حركية في حركة جريان الماء وهى بصرية أيضاً.

وزمـــن الـــنص مرتبط بزمن القول فهو « أي الشاعر » يسترجع هذا القـــول مـــن الماضي، من سجل الذكريات ولكن الماضي يصير حاضراً في زمن استرجاعه فيتوحد الماضي مع الحاضر.

قَامُوسُك العَظِيمُ / يا فارِسِي العَظيمُ / وَدَدْتُ لو جَمَعْتُهُ

جَعَلْتُهُ / أُضْمُومَةً أو بَاقةً / رائعة النظام [46]

الجملـــة الاســـمية تعنى الاستقرار والثبوت لذلك يبدأ بها الشاعر نصه «قاموســـك العظـــيم» كناية عن ديوانه الشعري، والخطاب من المرأة موجه للشاعر الذي تناديه « يا فارسى العظيم » تكرر صفة العظيم للشاعر وديوانه تأكيداً على عظمته « وددت لو جمعته » وددت فعل يحمل معنى التمني وله دلالـــة المبادرة «لو جمعته» تفيد الحصر لما تناثر، وجعلته تفيد التحول من حالة التناثر إلى حالة التجميع « أضمومة أو باقة » بهذه الصورة شبه قصائد الديوان بالأزهار التي تجمع فنكون منها أضمومة أو باقة، والزهور لها دلالة الحـــياة والحب، «ورائعة النظام» إن قصائده أو زهوره متسقة بديعة النظام وهذه الصورة تناقض الفوضى.

يَا فَارسَ الكَلاَم / كَلاَمُك المَعْسُول في الظَّلاَم

خدَّرني / بَدَّدنِي / شتتني كرائع الأَنْغَام

قَبَلْتُهُ / عَانَقْتُهُ / أَنْزَلْتُهُ / بِحَيْثُ لا يُضَام [47].

الخطـــاب الشعري موجه من المرأة إلى الشاعر، فهي تناديه، «يا فارس الكـــلام» كلامك المعسول في الظلام تمتزج في هذه الصورة السمعية المتمثلة في الكلام وهو ذو صوت مسموع والصورة الذوقية في المعسول وهي صورة مجازية إذ لا يمكن أن يكون الكلام معسولاً ولكن اعتاد الناس على إطلاق هذه اللفظـــة علـــى الكـــلام الجميل، وصورة بصرية متمثلة في الظلام ودلالة هذه الصورة أن شعره انبثق في ظلام « أزمة الشعر » لذلك كان له وقعه الخاص

---

(46) الديوان – 227.

(47) الديوان 229.

«خدرني» والتخدير غياب العقل في المجهول « بددني شتتني كرائع الأنغام » كـناية عـن جمـال الشعر وقوة تأثيره في النفس المتلقية، والصورة «بددني شـتتني» صورة لمسية «والأنغام» صورة سمعية وتسيطر على النص بعض الحـروف: الكـاف والميم في كلامك، الكلام، وتحقق بعض الحروف توازناً صـوتياً: خدرني، بددني، شتتني، قبلته، عانقته، أنزلتُه، والفعل «قبلته» يمنحنا دلالـة الحـياة ورحـيقها [48] والفعل « عانقته » فيه دلالة التوحد والاحتواء والالتفاف، «أنزلته» لهذا الفعل دلالات عدة ففيه معنى الهبوط والتدني ويعطينا أيـضاً دلالة السكن فأنْزل أسكن، وأنزلته أسكنته حيث يجب أو أنزلته المنزلة التي تليق به « بحيث لا يضام » حتى لا تمتد إليه يد الزمن العابث.

وَنَظَـلُّ نَحْمِلُهَـا رِسَـالَةَ مُـؤمِنٍ ... يَلْقَـى الحَـيَاةَ مُجَاهِـداً و مُحَارِبَـا
لا يَـسْتَكِينُ ضَـرَاوةً لا ينـثني ... عـن قـصدِهِ حتـى يكُـونَ الغَالِـبَا
أبـدًا نَـذُودُ الـضَّيْمَ عـن جَنـباتِهِ ... وَنَـرُدُّ صَـرْحَ الحاقـدين خَـرَائِباً
نُعْطِـى ونُعْطِـى لأبَالِـى نَالَـنا ... عَـنَتُ يَـرُدُّ المَكْـرمَاتِ مَثَالِـباً [49]

يـؤكد الـشاعر بلفظ «النحن» أنه سيعيش « مجاهداً و محارباً » في سـبيل أداء رسـالته حـيال وطنه، وينقلب في البيت الثاني للخطاب بضمير الغائـب المستتر «لا يستكين» الذي يعود إلى مؤمن في البيت الأول ولاشك أن هذا المؤمن هو شخص الشاعر، الاستكانة الخضوع والذل والشاعر ينفى هـذا الفعـل لأنـه شديد ذو بأس لا يُذل ويحمل الفعل يستكين دلالة السكون والجمـود، «لا ينثنـى » يحمـل دلالة الانكفاء والرجوع «وقصده» مرامه وغايـته، «الغالـب» فـيها دلالة القوة والانتصار، «أبدا » لها دلالة الخلود

---

(48) انظر البدوى. زينب الفاتح . دراسة نقدية مقارنة لشعر العقاد، 301.
(49) الديوان 29 . مثالب: العيب والمسبة . عنت: ضيق وشدة.

المطلق، «نذوذ الضيم عن جنباته» كناية عن الدفاع عن الوطن، «نرد صرح الحاقدين خرائبا» كناية عن تدمير الأعداء؛ «ونعطى ونعطي» كناية عن بذل النفس من أجل الوطن « لانبالي نالنا عنت يرد المكرمات مثالباً»، وهو في ذلك كله لا ينتظر جزاءً ولا شكوراً.

النص من الشعر الموزون المقفى، رويه حرف الباء الذي التزمه في كل النص تُظهر إيقاعات القافية الكلمات: محاربا، الغالبا، خرائبا، مثالبا.

ويسيطر حرف اللام على موسيقى النص الداخلية بتكراره في الكلمات:

نظل، نحملها، رسالة، يلقى، الحياة، لا، لا، الغالبا، الحاقدين، لا، نبالى، نالنا، المكرمات، مثالبا. وكذلك حرف النون: نظل، نحملها، مؤمن، يستكين، ينثنى، عن، يكون، نذوذ، عن، جنباته، نرد، الحاقدين، نعطى، نعطى، نبالى، نالنا، عنت، ويكرر النفى: لا يستكين، لاينثنى، لانبالى، وهى أفعال انهزامية لذلك ينفى الشاعر عن نفسه هذه الأفعال، ومن خلال الأفعال نجد أن حركة الزمن تدور في فلك الزمن الحاضر سواء كانت مسبوقة بنون « النحن » أو العظمة مثل: نظل، نحملها، نذود، نرد، نعطى، نعطى، لا نبالى، وسواء كانت بضمير الغائب: يلقى، لا يستكين، لا ينثنى، يكون، يرد .

والنص يعج بالحركة: يلقى الحياة مجاهدا ومحاربا، لا يستكين ضراوة، نذود الضيم، نرد صرح الحاقدين خرائباً، نعطى، نعطى .

وهناك توازن صوتى بين الكلمات: أبداً ← أبد + ن

مجاهداً ← مجاهد + ن

ضراوة ← ضراوة + ن

ترادف: نعطى = نعطى، مجاهداً = محارباً

الضيم = عنت، نرد = يرد

تضاد: صرح ⇆ خرائب ، مكرمات ⇆ مثالب

فـإذا تَعَالَـت صَـرخَة سِـرْنا لهـا ... سَـيْلاً يَهُـدُّ مَعَـاقِلاً وكَتَائِـبَا
وإذا تَـزَاحَمَت الخُطُـوبُ رأيْتَـنَا ... كَفّـا مُـوَحَّدَةً وَسَـيْفاً ضَـارِبا
كَتَناسُـقِ الأَنْغَـامِ في مَعْـزُوفَةٍ ... مَالَـت خُفُـوتاً أوعُلُـواً صـاخِبَا (50)

إن روح الفـارس تسكن الشاعر، فرسم صوره لتبرز هذه الروح التي تسكنه: « تعالت صرخة » كناية على الدعوة للجهاد، « سرنا لها سيلا» في هـذه الصورة لا يتخذ الشاعر طريقة السير العادية وإنما يشبه السير بالسيل الذي يهد بقوة الماء المندفع المعاقل والكتائب، وهى تدل على الكثرة وتذكرنا هـذه الصورة بصورة يزيد بن الطثرية « سالت بأعناق المطى الأباطح »، ويجـسم الـشاعر الخطوب فتتزاحم، « رأيتها كفا موحدة» كناية عن الاتحاد «وسـيفا ضـاربا» قوة واحدة، فإذا نظرنا بتمعن إلى البيتين الأولين وجدنا الـشاعر قد صور لنا المعركة منذ أن نادى المنادى إلى الاستعداد والسير لها وبدء المعركة، وخلال المعركة تتوحد الصفوف فتغدو يدا واحدة وقوة واحدة، وفي البيت الثالث يشبه الشاعر صور المعركة والحركة فيها التي تتفاوت بين كـر وفـر، وأصوات السيوف، وحوافر الخيل، وصرخات الطرفين، هزيمة وانتـصاراً بالأنغام المتناسقة والمتماوجة بين الخفوت والعلو، والصخب كما في الموسيقى السيمفونية العالمية، على ما في الصورتين من تناقض.

ويبدأ النص بالتصاعد في «تعالت» ثم سرعان ما تهبط الصورة وتسيل.

والـصورة فـي الـنص الـشعرى سـمعية في «تعالت صرخة» «الأنغـام»، «معـزوفة» «علـوا صاخبا» وهى بصرية في «سرنا لها سيلا»، «يهد معاقلاً»، وهى تكون أيضاً لمسية لما في الهد من استعمال

---

(50) الديوان: 31.

الأيـدي، فتنـتقل الـصورة من بصرية إلى لمسية، وتحمل الصورة في البيتين الأولين العنف وتتحول في البيت الثالث إلى صورة جمالية ممتعة لموسيقى متناسقة الأنغام .

روى النص حرف الباء يبرز موسيقى النص الخارجية في الكلمات :

كتائـباً، ضـارباً، صـاخباً، ويتكـرر حرف التاء في النص محدثاً موسـيقى وإيقاعـاً داخلـياً: تعالـت، صرخة، تزاحمت، رأيتنا، موحدة، كتناسـق، معـزوفة، مالـت، خفوتا؛ تكرار حرف الميم: معاقلاً، الأنغام، معزوفة، مالت، تزاحمت، موحدة .

وتتوازن الأصوات الإيقاعية في الكلمات: سيلا ← سيل ← ن

علوا ← علو ← ن - سيفا ← سيف ← ن، معاقلا ← معاقل ← ن

خفوتا ← خفوت ← ن - كفاً ← كف ← ن

وهناك تلاؤم بين صدر البيت الأول وصدر البيت الثاني :

فإذا / تعالت / صرخة / سرنـا / لها ← صدر البيت الأول

حرف، أداة شرط / فعل / اسـم / فعل، فاعل/ حرف

وإذا / تزاحمت / الخطوب / رأيتنا ← صدر البيت الثاني

حرف، أداة شرط / فعل / اسـم / فعل، فاعل /

وفي النص كلمات متشابهة ومترادفة:

معاقلاً = كتائباً، علواً = صاخبا، سرنا = تزاحمت

الخطوب = صرخة ، تناسق = موحدة

وهناك بعض المتناقضات :

الأنغام ⇄ الخطوب

معزوفة ⇄ صرخة

خفوتا ⇄ علوا

* * * * * *

د - الشاعر والنقاء الروحي :

تطمـح الـذات الإنسانية إلى السمو والتعالي، فتنزع إلى الثورة على الواقع وعالمها الذي تعيشه لتحقيق الذات والوصول بها إلى أعلى المراتب[51] وقـد رأى الشعراء المعاصرون في الصوفية المنفذ الذى يهربون عن طريقه إلـى عالم أفضل من الواقع الذى يجافيه ويرفضه والمنبر الذى يعبرون من خلاله عن تجاربهم الذاتية [52].

وتأثر التليسى الشاعر بالصوفية من خلال قراءاته المتعددة، نلمس ذلك في استخدامه للمصطلحات الصوفية، فهو يغرق نفسه بين الفينة والأخرى في تـأملات هـي أقـرب إلـى الصوفية، وأحياناً يعبر بكلمات تنم عن الزهد والتنسك، فهو عفيف النفس، يرتقى بها عن الرذائل، وقد يكون زهده رد فعل عـن الـصراع الدائر في النفس البشرية بين ما تدعوها إليه الحياة من متع وبين ما تدعوه إ ليه العفة من سمو.

يـستثمر التليـسى آليات الصوفية في صوغ تجربته الشعرية فتضفى نفحة صوفية :

وأُحِـبُّ ذَاكَ الـنُّورَ يَفْلِـتُ مـن يَـدِى وأُحِـسُّهُ في العُمـقِ مـن أغـوارى

---

(51) انظر زائد. على عشرى استدعاء الشخصيات التراثية 133.

(52) انظر فيدوح . عبدالقادر. الرؤيا والتأويل 56 . 57.

إن كـــنت أنـــتَ البحَـــر في أطَـــوارِهِ   صِـــفَةُ الحَلِـــيمِ وغـــضْبَةُ الجَـــبَّار
أو كُـــنْتَ ذاكَ الطَّـــوْدَ يَعْلُـــو شـــامِخًا   في وحـــدةِ الـــرُّهْبَانِ والأَحْـــبَارِ [53]

النص من البحر الكامل استهله الشاعر بالفعل « أحب » في صدر البيت يقابله الفعل « أحسه » في عجزه والفعلان للزمن الحاضر «المضارع»، والفعل «أحب » يدل على تلك العاطفة السامية التي تجمع بين البشر، والحب هنا موجه «للنور » الذى يفلت من بين اليدين ليخترق القلب ويستقر في الأعماق، والشاعر يجسم « النور » حتى أنه يحاول أن يقبض عليه ولكنه « يفلت » وهذا الفعل له دلالـــة الانطلاق والنور لا يُقيد فهو إشراقة الحياة وصفاؤها، « من يدى » في اليد دلالة السطوة والقوة والتملك؛ والصورة «النور يفلت» تراسل حواس فالنور بصرى ويفلت لمسى، والفعل « أحسه » أتى به الشاعر في مستهل عجز البيت كنتـــيجة لفعـــل الحـــب الـــذى يهبنا إحساساً مرهفاً بما حولنا، « في العمق من أغـــوارى»، « جارو مجرور»، « أنت البحر » تشبيه مؤكد حذفت أداة التشبيه وبقى وجه الشبه «في أطواره » والذى فصله وفسره الشاعر في البيت « صفة الحليم وغضبة الجبار » كناية عن الهدوء والغضب .

« ذاك الطـــود » إن الشاعر جبل « يعلو شامخاً » في شموخه « في وحدة الرهبان والأحبار » كناية عن اختلاء الرهبان بأنفسهم بعيداً عن الناس للتعـــبد، ومجمل معنى البيت أن الشاعر كالجبل المنفرد وهو يشبه هذا التفرد بوحدة الرهبان والأحبار.

وزمن البيت الأول هو الحاضر في الأفعال: أحب، يفلت، أحسه، لينتقل فـــي البيت الثانى – مسترجعاً ذاكرته إلى الزمن الماضى في «كنت» ويعود فـــي البيت الثالث ليمزج الزمن الماضى بالحاضر « كنت، يعلو » والشاعر

---

(53) الديوان 45.

فـــي البيت الثاني يجسد البحر ويوحده بذاته، وللبحر دلالة الاتساع والرحابة فـــي المكـــان، والـــوحدة فـــي الصورة « وحدة الرهبان » لها دلالة الموت والانقطـــاع عن الحياة، و« الرهبان والأحبار » لهما دلالة دينية إذ لا يحتمل المرء الابتعاد عن الناس إلا من انقطع للعبادة والتنسك.

وإيقـــاع النص يتمثل في تكرار حرف الروى « الراء المكسورة » في القافـــية مكـــوناً موســـيقى خارجـــية وكلمات القافية هى: أغوارى، الجبار، الأحـــبار، ويتكـــرر حرف الراء داخل النص محدثاً إيقاعاً داخلياً يتساوق مع الإيقـــاع الخارجـــى فـــي الكلمات: النور، البحر، أطواره، الرهبان. وتتكرر بعـــض الحـــروف الأخرى التي تزيد من موسيقى النص: تكرار حرف الميم من، العمق، من، الحليم، شامخا، تكرار حرف النون: النور، إن، كنت، أنت كـــنت، الـــرهبان، تكـــرار حرف الحاء: أحب، أحسه، البحر، الحليم، وحده، تكـــرار حـــرف الـــباء: أحب، البحر، غضبة، الرهبان، تكرار حرف الواو: النور، و، أطواره، أو، و، الطود، يعلو، وحده، و؛ ويكرر الشاعر في نصه الفعل « كنت » للدلالة على الزمن الماضى.

الترادف:

أحب، أحس، العمق = أغوارى، الرهبان = أحبار

الطود = شامخ، أطوار = صفة، كنت = كنت

التضاد :

طود ⇄ بحر، الحليم ⇄ الجبار، الحليم ⇄ غضبة

وهناك جناس ناقص في أحب ↔ أحس .

الحـــركة في النص تكمن في « يفلت من يدى » وما في هذه الصورة مـــن حركية تتراوح بين القبض والإفلات وصورة البحر وما في أطواره من هدوء وهيجان .

أَتْلَفْـــتَ عُمْـــرَكَ لا مـــثوبة عابــدٍ   حَـــصَّلْتَ فـــيه ولأَمُنَـــى الفُجَّـــارِ
وَصَـــرفْتَ خَـــيرَ العُمْـــرِ بـــين معابــدَ   للفكـــــر أو في هــــيكل الأشــــعارِ
والفَـــنُّ قَــد يُثْــرى الـــنفُوسَ وإنَّمَــا   نَــبْضُ الحَـــيَاة أجَــلُّ في الأَقْــدارِ (54)

النص من البحر الكامل، استهله الشاعر بالفعل الماضى « أتلفت » وله دلالة على الضياع والتلاشى، وكأن الشاعر قد محا عمره من الزمن بإتلافه، « لا مـــثوبة عابـــد حـــصلت » كـــناية عن عدم نيله ثواب التنسك والعبادة، «ولامنـــى الفجار » كناية عن الاستمتاع بالحياة، صرفت خير العمر » كناية عن ضياع الشباب، « بين معابد للفكر » كناية عن العلم، « هيكل الأشعار » ديـــوان الـــشعر، « الفن قد يثرى النفوس » ويعنى بالفن « الشعر » ويثرى النفوس يهذبها ويثقفها ويرتقى بها، نبض الحياة كناية عن الدخول في معترك الحـــياة والتحرك فيها ففى الحركة بركة وهى أرفع شأناً وأكثر نبلاً ،« أجل فـــي الأقدار » من السكون والجمود في المكان. الخطاب الشعرى موجه من المرأة إلى الشاعر تستحثه فيه على الاندماج في الحياة.

جسم الشاعر الزمن في « عمرك » وجعله يتلف « أتلفت فعل وفاعل» عمـــرك مفعـــولاً به في البيت الأول وجعله يصرف في البيت الثانى، وجسم الفكـــر وجعـــل لـــه معابد يتعبد بها، وجسم الحياة وجعل لها نبضاً « نبض الحياة»؛ في النص تناقضات وترادفات دلائلية تمثلت في الكلمات التالية:

تضاد: أتلفت ⇆ حصلت، عابد ⇆ الفجار

صرفت ⇆ يثـــرى، بين ⇆ في

ترادف: مثوبة = منى، الفكر = الأشعار، الفن = الحياة

---

(54) الديوان 47.

الحياة = العمر، خير = أجل، يثرى = حصلت.

إيقاع النص في كلمات القافية ورويها « حرف الراء » الفجار، الأشعار، الأقدار، ويتكرر حرف الراء داخل النص الشعرى مؤلفا موسيقى داخلية.

عمرك، صرفت، خير، العمر، للفكر، ويتكرر حرف اللام: أتلفت، ل، حصلت، العمر، للفكر، هيكل، الحياة، أجل .

تكرار حرف النون: منى، بين، الفن، النفوس، إنما، نبض.

تكرار حرف العين: عمرك، عابد، العمر، معابد.

وهناك تلاؤم إيقاعي بين الكلمات: عابد ← ن، معابد ← ن

حصلت ← تَ، أتلف ← تَ، صرف ← تَ

لاَ لَسْت جَبَّاراً ولا من شرعتي ... كَسْبُ النُّفُوسِ بِزائِفِ الإبهار
لَكِنهَّا في الحق قُوةُ خَافِقٍ ... فَاضَت سجَايَاهُ على السُّمَّارِ
فإذا رَآنِي ذو العَداوَةِ قَبْلَهُ ... أكْسو النَدِيَّ مَهَابة الأخْيَارِ
وَيَزِيدُ زُهْدِي في تألُقِ كَوْكَبِي ... وَتَجِيئنِي الغَايَاتُ عِنْدَ الدَّارِ (55)

يفتتح الشاعر نصه « بالنفي « لا » ويؤكده « لست » ويأتى بالمنفى فيكون خبراً للفعل الناقص « لست جباراً » ويكرر النفى« ولا من شرعتى» فينفى عن نفسه أن يكون جباراً، ومن طبعه النفاق « كسب النفوس بزائف الإبهار » كناية عن التملق والنفاق، ويستدرك في البيت الثانى « لكنها في الحق قوة خافق فاضت سجاياه على السمار» كناية على كرم طبعه، « فإذا رآنى ذو العداوة » كناية عن ذوى النفوس المريضة، «أكسو الندى» كناية

(55) الديوان 79. سجاياه: الخلق والطبيعة.

عن كرمه «مهابة الأخيار» كناية عن معرفته بأقدار الناس، «يزيد زهدى في تألـــق كوكبـــى» إنّ زهـــده يضفى عليه مهابة فيقبل عليه الناس « وتجيئنى الغايات عند الدار » مجاز فهو لا يذهب لينال غاياته بل تأتى إليه الغايات.

صـــور النص ترمز إلى ما جبلت عليه بعض النفوس من نفاق وحسد يترفع عنه الشاعر بزهده وسمو نفسه عن الصغائر .

الـــصورة فـــي البـــيت الأول اسمية فهى ثابتة وفي البيت الثانى تكمن حـــركة الـــصورة في الفعل « فاضت » وله دلالة الامتلاء وقد جسم الشاعر السجايا وجعلها سائلاً يمتلئ به الإناء ويفيض، وفي البيت الثالث نجد الحركة في الفعل « أكسو» وله دلالة المنح والعطاء وفي هذه الصورة يجسم الشاعر المهابة ويجعلها شيئاً يمنح أو يلبس والفعل (يزيد) في البيت الأخير له دلالة الـــنمو والازدياد والاتساع فيجسم الزهد ويجعله سبباً في إشعاع نفسه، ويشبه الـــشاعر نفسه بالكوكب المشع « تألق كوكبي » تجيئني الغايات، الغايات اسم معنوي، ولكن الشاعر يجسمه ويجعل له قدمين تجيئان بها عند الدار، فتجيء فعل والنون للوقاية والياء مفعول به والغايات فاعل المجيء.

فـــي النص بعض الكلمات المترادفة: الحق = قوة، شرعتي = سجاياه، فاضت = يزيد، زهدي = مهابة، تألق = إبهار، النفوس = خافق، ذو العداوة = جبار وبعض الكلمات تتناظر: الحق ⇆ زائف

ذو العداوة ⇆ الأخيار

كوكب ← عالٍ ⇆ الدار ← منخفض

كسب ← ربح ← أخذ ⇆ أكسو ← أمنح ← عطاء .

السمار ← زمان ⇆ الدار ← مكان .

الإيقـــاع فـــي الـــنص يتم بتكرار حرف الروى « الراءَ في كلمات

القافية: الإبهار، السمار، الأخيار، الدار، ويتكرر حرف الراء داخل النص في الكلمات:

جباراً، شرعتي، رآني، وتكرار الحروف الموسيقية له إيقاعه الخاص كتكرار حرف السين في النص: لست، كسب، النفوس، سجاياه، السمار، أكسو .

تكرار حرف اللام: لا، لست، لا، الإبهار، الحق، العداوة، قبله، تألق، الغايات .

تكرار حرف الباء: جباراً، كسب، بزائف، قبله، مهابة .

تكرار حرف التاء: لست، شرعتي، قوة، فاضت، العداوة، مهابة، تألق، تجيئني، الغابات .

أَأُطِيعُ فِيكِ غِوايَتِى وَرَغَائِبِى   أم أسْتَجِيرُ بِعَفَّتِى وَمَنَاقِبِى (56)

يستهل الشاعر البيت بأسلوب الإنشاء الاستفهامى في « أأطيع » فالهمزة استفهامية، ووجه هذا السؤال إلى الدنيا «أأطيع فيك غوايتى ورغائبى» وقد يكون الاستفهام موجهاً إلى نفسه التي تميل إلى اللهو كله وبعفته يرد نفسه عن غيها «أستجير بعفتى ومناقبى » جسَّم العفة وجعلها إنساناً يستجار به .

روى النص « الباء » ويتكرر الحرف في البيت: رغائبى، بعفتى .

تتلاءم الكلمات في إيقاعها: غواية ← ى، رغائب ← ي

عفة ← ى، مناقب ← ي

(56) الديوان 82.

وأراه بـــــين غـــــريمتين فهــــــذه منها الحـياة، وتلـك نسك الراهب (57)

الشاعر في حيرة بين غريمته « الدنيا المتمثلة في المرأة » والدين المتمثل فـــي النـــسك » إيقاع البيت في رويه « الباء »، يتكرر حرف التاء في النص: غريمتين، الحياة، تلك، ويتكرر حرف النون: بين، غريمتين، منها، نسك .

يتكرر حرف الهاء: أراه، فهذه، منها، الراهب .

يَاهَـــــذه ...إن الغَـــــرِيَمةَ عِفَّتِـــى ولَطَالَمَــــا سَـــدَّت عَلَـــىَّ مَذَاهِبِـــى
حَرمتْنِـــى في عَهْـــدِ الـــشَّبَابِ لَذَاذِتِـــى ومـضت تُطَـارِدُ في المـساءِ كَواكِبِى (58)

افتــــتح الشاعر النص بالنداء « ياهذه » أسلوب إنشائى، الياء أداة نداء «هـــذه » منادى وهو يوجه نداءه إلى الدنيا المتمثلة في المرأة وقد جسَّم العفة جــاعلاً مـــنها غـــريمته « إن الغريمة عفتى » ويؤكد كلامه بحرف التوكيد «إن»، « لطالمــــا » بمعنـــى كثيـــراً ما « سدت على مذاهبى » وكأن العفة وحش ضخم سدت عليه أبواب الحياة، وحرمته الاستمتاع فيها « حرمتنى في عهد الشباب لذاذتى » وهى لا تزال تطارده حتى في كبره « ومضت تطارد في المساء كواكبى » فرمز ب « المساء » إلى كبره.

« حرمتنــــى » فعـــل للزمن الماضى وله دلالة الظلم والشعور بالألم والنقص، « عهد الشباب » يرمز به الشاعر إلى زمن الانطلاق واللامبالاة وعـــدم المسؤولية، « تطارد » صورة حركية فيها حركة الركض والجرى خلـــف المطـــارد، مضت لها دلالة التلاشى، « كواكبى » كناية عن سموه ورفعته .

---

(57) الديوان: 83.
(58) نفسه: 84.

روى النص الباء المكسورة في كلمات القافية: مذاهبى، كواكبى .

ويتكـــرر فـــي الـــنص حرف التاء: الغريمة، عفتى، سدت، حرمتنى، لذاذتى، مضت، تطارد

تكرار حرف الميم: الغريمة، لطالما، حرمتنى، مضت، المساء.

وتتناظر الكلمات وتترادف في النص :

المنع زمن سمو

ترادف: سدت = حرمتنى ، عهد = الشباب ، عفتى = كواكبى

تضاد: عفتى ⇄ لذاذتى المساء ← الشيخوخة ⇄ الشباب

إنّــــي لأدعُـــــو الله دَعـــــوةَ عابـــدٍ متبـــــتِّلٍ يَـــــرجُو كَـــــريمَ نَـــــوَالِهِ

أن يَمْنَعَـــنَّكِ عــــن هَـــوَايِ وعـــنفِهِ ويَـصونَ خَطْوَكِ من شَرَاكِ ضَلاَلِهِ (59)

يـــستهل الشاعر نصه بجملة اسمية خبرية مؤكدة بحرف التوكيد «إن» ليـــنقلب ويتحول إلى الجملة الفعلية « أدعو الله » ودعوى الله هي الطلب، « دعـــوة عابـــد متبتل » منقطع لعبادة الله، « يرجو كريم نواله » كناية على الاستجابة على دعائه « يمنعك عن هواى » يبعدها عنه، « يصون خطوك » كناية عن الإبقاء على عفتها، « من شراك ضلاله » كناية عن الغواية .

روى الـــنص حرف الهاء فى: نواله، ضلاله، ويتكرر داخل النص في الكلمـــات: الله، هـــواى، عـــنفه، وتكرار حرف الواو: أدعو، دعوة، يرجو، هواى، يصون، و، خطوك؛ وتكرار حرف العين :

---

(59) الديوان 89.

أدعـــو، دعوة، عابد، يمنعنك، عن، عنفه، وتكرار حرف النون: إني، أن، يمنعك، عن، عنفه، يصـون، من؛ ويكرر فعل الطلب بالإتيان بمصدره:

أدعـــو ← فعل، دعوة ← اسم « مصدر » لبيان نوع الفعل، فهي ليست دعوة من إنسان عادى بل من عابد منقطع لعبادة الله .

« يمنعنك » في هذا الفعل دلالة المنع وهو حالة قسرية ناتجة عن عفة الـــشاعر وخـــوفه على الحبيبة من عنفه في الهوى، وللمفعول به « خطوك» دلالة الحياة والمستقبل، فالشاعر يريد أن يصون الحبيبة ويحافظ على حياتها ومـــستقبلها لـــذلك يحـــذرها من حبه .. وفي النص كلمات مترادفة أدعو = دعوة، عابد = متبتل، أدعو = يرجو، هواي = نواله، شراك

كذلك هناك بعض الكلمات المتناظرة:

يمنعك ← منع ⇄ كريم ← عطاء ، عابد ⇄ ضلاله .

هُـــو وَجْـــهٌ سَـــكِينَةُ اللَّـــه فِـــيهِ وبِأعْمَاقِـــهِ سَـــلاَمٌ وسُؤْدَدْ
فِـــيه شيءٍ مِن غُرْبَتِي وحنينى فيه شيء من لوعَى والتمردْ
فِـــيه شيء منْ ذلك الشجن المَهْمُومِ من حَيْرةِ القَطِيعِ المهدَّدْ
هَو مثلى حيْرانُ يضْرِبُ في الآفاق شوْقاً إلى الوَفَاءِ السَّرْمَدْ
أخطأتْ خَطْوُهُ طريقى فَسَارتْ في دَرُوبٍ وسِرْتُ وحدى مفردْ
وإذا الـــدْربُ ضَمَّنَا بَعضَ حين زَحَمَتْنَا الْوُجوهُ في خيرْ مَوْرِدْ
وأرَاهُ فِـــي الـــبُعْد عَنـــى قَـــرِيباً وأراه في القُرْبِ منىَّ أبْعَدْ
فَـــاضَ فِـــي خَاطِرِى سَلاماً وَصَفْواً وانْتَشَي خَافِقِى به وتَعَبَّدْ
هُـــوَ وَجـــه تناســـقَتْ فِـــيه ألحـــانٍ وفي نُبْلِه تَسَامى فأبْعَدْ
فَـــتَهَادَى عَلَـــى الـــوَرَى وازْدَهَاه أنَّهُ في صفائه كان أوْحَدْ
وَمضَـــتْ تَغْمـــرُ الوُجُـــودَ عَطَايَاهُ سَلاماً وغِبطَةً وتـــودُدْ(60)

---

(60) الديوان 95 سؤدد: السؤدد الشرف – مورد: منهل – انتشى: بدأ سكره.

يزدهـــر النص بالصور التي ترمز إلى التأمل في الكون، وصوفية تسبر الأعمـــاق وتـــبحث في الماوراء، فالشاعر يبحث عن وجه متفرد: « سكينة الله فـــيه، بأعماقـــه ســـلام وســـؤدد، فيه شيء من غربتي وحنيني، فيه شيء من لوعتـــي والتمـــرد» إن الوجه الذي يبحث عنه الشاعر جزء منه، ومن غربته والغـــربة ولـــيدة الـــزمن المحزن، أما حنينه فهو الشعور بالفقد والرجوع إلى الجـــذور والأصـــل، واللوعة جزء من الحنين والغربة، كذلك التمرد فهو جزء مـــن الغربة لأنه حينما يقرر الإنسان الاغتراب فهو يتمرد على واقعه المعيش، وحيـــنما يحن إلى مكانه القديم يكون تمرداً آخرَ على واقعه الجديد والرغبة في العـــودة والتراجع، ويصور الشاعر ذاك الوجه بأنه حيران، تناسقت فيه ألحان، نبيل، أوحد في صفائه معطاء، كريم.

لكلمـــات النص دلائليات متعددة فالشاعر يبحث عن وجه، والوجه أهم معلـــم فـــي الكائنات، وواجهة أى شيء أماميته، والوجه يرمز به إلى العالم المعقد، وإلى المعرفة، والشاعر في بحثه عن وجه إنما هو بحث عن المعرفة عـــن الجمـــال في الكون، عما فيه من قيم إنسانية عالية، وما فيه من ابتذال وسخف [61].

وتتوالى صور الشاعر لهذا الوجه الذى يُشْبهه في « غربتى » « لوعتـــى والتمـــرد » ويشبهه ب « الشجن المهموم » فهو يجسّم الشجن ويخلـــع عليه صفة الإنسان المهموم، ويشبهه ب « حيرة القطيع المهدد » وهـــنا يجسد القطيع ويؤنسنه بأن يخلع عليه صفة إنسانية وهى «الحيرة» والحيرة تشتت وضياع، والصورة كناية عن الإنسان يحكمه سلطان جائر «المهدد» كناية عن عدم الشعور بالأمان.

---

(61) انظـــر مـــرتاض –عـــبدالملك. بنية الخطاب الشعرى . ط (1) 1986 دار الحداثة . 103 ومايليها.

وهو مثلى حيران، وهذا الوجه يشبه الشاعر في إنطلاقه نحو اللانهائى «يـضرب في الآفاق » «شوقاً إلى الوفاء السرمد» في هذه الصورة صوفية ترمـز إلى الشوق والوفاء الأبدى لمحبوب متفرد، «أخطأت خطوه طريقى» الخطـأ فشل وهزيمة وسقوط، والخطو « الطريق » إلى المستقبل وقد يكون هذا الطريق فسيحاً سهلاً، وقد يكون محفوفاً بالمخاطر صعباً، ويفسر الشاعر خطأ خطوه: « فسارت في دروب» « وسرت وحدى مفرد » فذاك الوجه قد أخطأ طريقه نحو الشاعر إذ إن السير في الدروب المختلفة هو حيز محفوف بالمخاطـر، وانحراف الوجه عن الطريق الصحيح جعل الشاعر يسير وحده والـوحدة غربة وألم، ولكن أحياناً يتصل « الدربان وإذا الدرب ضمنا بعض حـين » فيحـتويهما فـي حيزه الضيق سرعان ما يفرقهما الزمن « زحمتنا الوجـوه في خير مورد » وهذا الوجه محفور في وجدان الشاعر « أراه في الـبعد عنـى قـريباً وأراه في القرب منى أبعد » إنه يجمع بين المتناقضات ويذكرنا ببيت ابن الرومى في رثائه لابنه محمد :

طـواه الـردى عنـى فاضـحى مـزاره بعـيداً علـى قـرب قـريباً على بعد [62]

« فـاض فـي خاطرى سلاماً » امتلأ قلبه سلاماً لرؤياه والفعل فاض يـدل علـى الامتلاء، والشاعر هنا يجسم السلام ويجعله سائلاً يفيض وكأن الخاطر إناء سكب فيه ماء السلام حتى امتلأ وفاض، وهى صورة ترمز إلى صـفو نفـسه وخلوها من الأكدار [63] « وانتشى خافقى به وتَعبدْ » في هذه الـصورة صوفية عالية، فالقلب مملوء بالسلام، وما السلام إلا نتيجة الإيمان

---

(62) ديـوان ابن الرومى: شرح وتحقيق عبد الأمير على مهنا، مج2، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 145، 1991.

(63) قال سهل بن عبد الله التستوى: « الصوفى من صفا من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع إلى الله من البشر، واستوى عنده الذهب والدر» .. أنظر جاسم. عزيز السيد: الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتى، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، ط1، 1990-228.

وفـــي التعبد سكون النفس وخشوعها أمام الخالق، ويعود الشاعر ليصور ذاك الـــوجه الــضائع « هـــو وجه تناسقت فيه ألحان » في هذه الصورة تتراسل الحـــواس، فالـــوجه صورة بصرية، والألحان صورة سمعية، ولكن تأملات الـــشاعر جعلته يرى في هذا الوجه صفة اللحن المتناسق، والنبل المتسامى « فـــي نبله تسامى فأبعد » وهذا الوجه كريم معطاء «فتهادى على الورى» وهـــو يضفى صفة التوحد لهذا الوجه« إنه في صفائه كان أوحد » يشبه في ذلك التغزل الصوفي الذي يرفع المحبوب إلى مرتبة الألوهية، فيكون عشقهم للذات الإلهية وما المحبوب إلا وسيطٌ بينهم وبين الإله [64].

ويـــزيد مـــن تأكيد صوفية هذا النص قوله « ومضت تغمر الوجود عطايـــاه » إنهـــا من صفات الخالق، فنعمه تغمر الكون من سلام وغبطة ومحـــبة « سلاماً وغبطة وتودد »، النص من الخفيف، رويه الدال الساكنة فـــي كلمـــات القافية: سؤدد، التمرد، المهدد، السرمد، مفرد، مورد، أبعد، تعـــبد، أبعـــد، أوحـــد، تودد . ويمتزج إيقاع النص الخارجي المنبعث من القافية، مع إيقاع موسيقي داخلي ينبعث من تكرار بعض الحروف: تكرار حـــرف الـــدال: دروب، البعد، وحدي، الدرب، تهادى، ازدهار، الوجود، تكـــرار حـــرف الـــواو: هـــو، وجه، و، و، لوعتي، المهموم، هو، شوقا، خطـــوة، دروب، وحدي، الوجوه، و، و، صفوا، و، هو، وجه، الورى، و، و، الوجود، و، تكرار حرف الحاء: حنيني، حيرة، حيران، وحدي، حين، زحمتـــنا، ألحـــان، تكـــرار حرف الراء: غربتي، حيرة، حيران، يضرب، طريقـــي، فـــسارت، دروب، الدرب، خير، أراه، القرب، خاطرى، الورى، تغمر، تكرار حرف الهاء: هو، وجه، الله، فيه، أعماقه، فيه، فيه،

(64) قـــارن عـــبد الله. محمـــد حسن: الحب فى التراث العربى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1980 – 25، 26.
وغريب. ميشال فريد: عمر بن الفارض – 54.

فـــيه، المهمـــوم، هو، الوجوه، أراه، أراه، هو، وجه، فيه، نبله، فتهاوى، ازدهاه، إنه، صفائه، عطاياه، تكرار حرف الميم: أعماقه، سلام، المهموم، مثلى، ضمنا، زحمتنا، منى، سلاماً، تسامى، مضت، تغمر .

وتتكـــرر بعض الكلمات لإلحاحها على ذهن الشاعر فهو يكرر كلمة: وجـــه: وجـــوه، وجـــه، وكلمة سلام تكررت أيضاً في النص: سلام، سلاما، ويكـــرر كلمـــة شيء التي لها دلالة النكرة أو الغموض « شيء من غربتى، شـــيء مـــن لوعتى، شيء من ذلك»، ويكرر كلمة « حيرة حيران» ويكرر الكلمـــة ومـــرادفها: طريقـــى، دروب، الدرب، ويكرر كلمة التفرد: وحدى، مفرد، أوحد، دلالة التوحد، وكلمة السير: سارت، سرت، وكلمة قريباً، قرب، البعد، أبعد، ويكرر الفعل أراه لتوكيد الرؤية: أراه في البعد، وأراه في القرب.

ولكلمات النص دلالات مختلفة فتتناظر بعضها ويترادف بعضها الآخر:

تـــرادف: ســـكينة = سلام، نبل = صفا، تهادى = عطاياه، خاطري = خافقـــي، لـــدرب = طريقي، حيرة = حيران، يتفرد = مفرد، أوحد = أوحد، صفائه = صفوا، فاض = تغمر، تسامى = انتشى، الشجن = المهموم، غربتى = لوعتى

تضاد: غربتى ⇆ حنينى ، عنى ⇆ منى، قريبا ⇆ أبعد، البعـــد ⇆ القرب.

والـــصور الحركية في النص تتمثل في « حيران يضرب في الأفاق » فنرى صورة إنسان قلق تائه لا يدرى أين طريقه، وصورة « أخطأت خطوه طريقـــى » يجـــسّم الشاعر الخطى فيكون فاعلاً للخطأ، وتتمركز الحركة في خطـــواته الـــضائعة في دروب بعيدة، وفي سيره وحيداً في الطريق مفرداً، والـــصورة .. « وأراه في البعد عنى قريباً وأراه في القرب منى أبعد » فيها

حـــركية المد والجزر، فهو يسكن وجدانه، ويحس بقربه حتى وإن كان بعيداً في مكانه، وقد يكون مكانه قريباً ولكن لكثرة الناس حولهما يراه بعيداً عنه .

جناس ناقص: مورد ← مفرد .

توازن في الإيقاع الصوتي: غُربت ← ى ، لوعت ← ى.

شوق ← ن، قريب ← ن سلام ← ن .

هـ - الشاعر « الإنسان » :

تقمـــص الشاعر في نصوصه الشعرية عدة شخصيات لمحناها تتحرك بـــين ســـطور أبـــياته، فرأيناه بحاراً يجوب البلاد، باحثاً عن المعرفة ومحباً للكـــشف عـــن مجاهـــل الكون « فهو سندباد » ذاك البطل الأسطورى الذى صـــورته قصص ألف ليلة وليلة، ثم رأيناه مستبداً ذا سطوة وقوة لما لمسناه فـــي حـــواره مع المرأة فوجدنا تقارباً بينه وبين الملك شهريار، كون استبداد هذا الأخير ظهر من خلال معاملته للمرأة وفي قصص ألف ليلة وليلة « فهو شهريار » والتليسى يكثر من وصف نفسه بالفارس، سواء على لسانه أم على لـــسان المـــرأة فـــي شـــعره، كما أنه يكثر من الفخر ببطولته، وهى صفات فروســـية « فهـــو فـــارس » فضلاً عن ذلك كله نلمس الجانب الإنساني في صـــوره الشعرية، فنلمح صوره ناسكاً متعبداً، ثم نجده شاعراً يركض وراء الغيد، ثم تطالعنا في تلك الصور ما يرمز إلى وطنيته وحبه لوطنه مع صور الأب الحنون والشيخ الوقور..

أعْطيْـــتُهَا مـــن حَياتـــى خَيْـــرَ مَافِـــيهَا ولا أَمُـــنُّ عَطَائـــى مـــن أَيَادِيهَـــا
جَـــادَتْ عَلَيْـــنَا فَجُـــدنا مَـــنْ شَـــمَائِلِها الـــشُحُ يُفْقِـــرهَا والجُـــودُ يُغْنِـــيهَا

أَعْطَيْتُهَا بَعْضَ مَا أعْطَتْ ومَا أخَذَتْ إلا اسَتزدْتُ رَصيداً من غَوَالِيهَا

فالفَضْلُ أَوَّلُهُ مِنْها وآخِرُهُ إلى الأولى رَفَعُوا ذِكْرى بِنَادِيهَا (65)

يستهل الشاعر نصه بفعل العطاء والمنح « أعطيتها » فعل ماض والفاعل الضمير المتمثل في « التاء » والهاء ضمير متصل مفعولٌ به، فحمل فعل العطاء المفعول به وهو يعود على البلاد وقد أرشدنا إلى ذلك عنوان النص « ليبيا »، «من حياتى » الشاعر يغرف من حياته ليمد بلاده بالحياة « خير ما فيها » كناية على أيام شبابه، « ولا أمن عطائى من أياديها» كناية عن أن جوده من جود بلاده وخيراتها التي يتمتع بها، وقد جسد البلاد وجعل بها أيادى تجود وتعطى، « جادت علينا » كناية على كرم البلاد وخيراتها « فجدنا من شمائلها » كناية عن أن جود الأبناء من طباع البلاد، الشح يفقرها يجسد البلاد في صورة إنسان بخيل الذى لا تظهر عليه النعمة فيظهر كالفقير في مظهره من شدة بخله، « والجود يغنيها» وجود البلاد لن يؤدى بها إلى الفقر بل إلى الغنى لأن في عطائها إنعاش لأبنائها.

ويكرر الفعل «أعطيتها» ليؤكد على تفانيه من أجل وطنه، وكلما أعطى لبلاده وأخذت منه صار له رصيدٌ من الحب لدى محبيها « وما أخذت إلا استزدت رصيداً من غواليها »، «فالفضل أوله منها» فلبلاده فضل كبير عليه في وجوده وعلمه « وآخره إلى الأولى رفعوا ذكرى بناديها » كناية عن أولئك الذين أشادوا ويشيدون بعلمه وأدبه داخل البلاد وخارجها.

يأتي الشاعر بالفعل، ثم يأتي بالاسم منه « المصدر » ليكون كجواب للفعل أو يأتي بالفعل كجواب لفعل آخر:

أعطيتها ← عطائي من أياديها

---

(65) الديوان 17.

جادت ← فجدنا، أعطيتها ← أعطت

↓ ↓ ↓ ↓

هي نحن أنا هي

تضاد: الشح ⇆ الجود ، يفقرها ⇆ يغنيها

أعطيت ⇆ أخذت ، أوله ← آخره .

تــرادف: أعطــيت = عطائـــى، أعطيتها = أعطت، أخذت = استزدت الشح = يفقرها، الجود = يغنيها، الجود = عطائى .

وصــــور النص ترمز إلى أن وطن الشاعر معطاء وأن الشاعر كرس نفــسه لخدمـــته. إيقاع النص ينبعث من حرف الروى « الهاء » في تكرار كلمـــات القافــية: أياديهـــا، يغنيها، غواليها، يناديها، ويتكرر حرف الهاء في كلمـــات الـــنص محـــدثاً إيقاعـــاً موسيقياً، أعطيتها، فيها، شمائلها، يفقرها، أعطيتها، أوله، منها، آخره .

ويتكـــرر حرف التاء في الكلمات: أعطيتها، حياتى، جادت، أعطيتها، أعطـــت، أخـــذت اســـتزدت، تكـــرار حرف الميم: من، ما، أمن، من، من، شـــمائلها، ما، من، منها، تكرار حرف الراء: خير، يفقرها، رصيداً، آخره، رفعوا، ذكرى .

أنـــا لا أقُـــولُ الـــشِّعْرَ أبْغِـــى رُتْـــبَةً تعلـــو بهـــا رُتَبِـــى وتُكْـــسِبُ وافـــرا (66)

يفتـــتح النص بضمير الأنا، وفي ذلك إثبات لحقيقة القول، فالشاعر لا يقـــول الشعر طمعاً في نفوذ أو مرتبة «لا أقول الشعر أبغى مرتبة» فمكانته محفـــوظة « تعلو بها رتبى وتكسب وافراً »، فيأتى بعد ضمير التكلم بالنفس

---

(66) الديوان: 20.

والفعــل « أقول » يدل على حدوث القول في الزمن الحاضر « أبغى » فعل مضارع له دلالة الرغبة والإرادة «رتبة» منصب وله دلالة الرفعة والسمو « تعلــو بها رتبي » كناية على كثرة مناصبه، « وتكسب وافراً » كناية عن جنى الأرباح، والفعل تعلو له دلالة الرقى فهو فعل تصاعدي .

إيقــاع الــنص في تكرار حرف الروي « الراء » المتمثل في كلمات القافية: وافرا، ويتكرر حرف الراء داخل النص: الشعر، رتبة، رتبي .

ويتكــرر حــرف الــباء: أبغى، رتبة، رتبي، تكسب. ويكرر الشاعر كلمتى رتبة، رتبى .

حَــسْبِي مِــن التَّكْــرِيمِ رُكْــنٌ دافــئٌ مِــنْ قَلْــبِهُا أصْــفُو لَدَيْــهَ سَــرَائرا
لَكِــنُّها الأوْطَــانُ فَــرْحَةُ قَلْــبِهَا فَرَحِــي وحُزْنِــى أن تُــصِيبَ عَوَائِــرا
لَكِــنَّهُ الإنْــسَانُ هَــمٌّ دَائِــمٌ لِلعَاشِــقِين رِسَــالَةٌ ومَــصَائِرا (67)

تتعدد الصور في النص: « ركن دافىء من قلبها، أصفو لديه سرائرا، الأوطــان فــرحة قلبها فرحى، وحزنى أن تصيب عوائرا، الإنسان هم دائم للعاشــقين رســالة ومصائرا »، جسد الشاعر وطنه وخاطبه على أنه امرأة أحــبها وأعــياه حــبها وهــو يكتفى بركن من قلبها « أصفو لديه سرائرا » وصورة « ركن دافىء من قلبها » كناية عن حفظ مكانته، فهو عاشق لوطنه يفــرحه أن يكون وطنه آمنا « لكنها الأوطان فرحة قلبها فرحى» وهو يجسد الــوطن ويجعل له قلباً ويحزنه أن يصيب وطنه مكروه «وحزنى أن تصيب عواثــرا » وهو يشبه الإنسان بالهم « لكنه الإنسان هم دائم للعاشقين رسالة ومــصائرا » فعاشــق الوطن يلتزم اتجاهه بالتزامات عدة، فهو يحمل رسالة

(67) الديــوان: 20 – 21. عواثــر: جمع عاثر وهى حبالة الصائد وهى الحادثة التي تعثر بصاحبها.

تجـــاه وطنه وتجاه الأجيال القادمة ملزم بإنجازها واختار الشاعر مكانا له « ركـــن دافـــئ » وهذا الركن يكون في المركز من قلبها فهو لا يحتمل أن يوضع في الظل بل اعتاد أن يكون في الواجهة وفي قلب الأحداث.

إيقـــاع الـــنص يحدثـــه تكرار حرف الروى الراء في كلمات القافية: ســـرائرا عواثـــرا مصائرا، ويتكرر هذا الحرف في كلمات النص: التكريم، ركـــن، فـــرحة، فرحـــى، رسالة، ويتكرر حرف النون فى: من، ركن، من، لكـــنها، الأوطان، حزنى، أن، لكنه، الإنسان، للعاشقين .. تكرار الألفاظ: من قلبها، فرحة قلبها، فرحة، فرحى، ترادف الألفاظ: فرحة = فرحى، عواثر = هم، قلبها = قلبها .

تضاد:

فرحى ⇆ حزنى ، تكريم ⇆ عواثر

سَـــنَظَلُّ نَعْـــشَقُهُ عَلَـــى عِلاَّتِـــهِ وَنُـــضِيءُ فَـــيهِ مَجَـــاهِلاً وغَيَاهِـــبَا
وَنَظَـــلُّ نُـــبْدِعُهُ قَـــصِيداً رائِعِـــاً يُغْنِـــي جَـــوانِحَهُ وفِكْـــراً ثَاقِـــبَا
وَنظَـــلُّ نَحمِلُهَـــا رِسَـــالَةَ مَـــؤْمِنٍ يَلْقَـــى الحَـــياة مُجَاهِـــداً ومُحَارِبَـــا (68)

الـــنص من الكامل، يستهله الشاعر بفعل مضارع مقرون بالسين التي تـــدل على المستقبل القريب، والفعل تظل له دلالة الاستمرار والديمومة، فهو بـــاق على حبه لوطنه «نعشقه» فعل مضارع، الخطاب فيه بضمير المتكلمين «نحـــن» بوجـــود النون أول الفعل والهاء تعود على الوطن «على علاته » كـــناية عـــن أن حب الوطن دائم في صدره، والصورة « نضئ فيه مجاهلاً وغياهبا» كناية عن الاهتمام بالثقافة ونشر العلم « ونظل نبدعه قصيداً رائعاً »

---

(68) الديوان 28. غياهب: الظلام - الجوانح: أوائل الأضلاع مما يلي الصدر.

كـــناية عـــن العمل الجاد لمصلحة البلاد، فهو يعد قصيداً رائعاً، وهذا العمل «يُغنى جوانحه وفكراً ثاقباً» ويؤكد الشاعر قوله بتكرار « نظل » في الأبيات الثلاثة ورسالته اتجاه وطنه يشبهها بذلك المحارب والمجاهد الذى يستميت في سبيل أداء رسالته: ونظل نحملها رسالة مؤمن يلقى الحياة مجاهداً ومحارباً.

لأفعال النص دلالات: نعشقه ↔ العشق الولوع بالشيء والالتصاق به[69] وما يعشقه الشاعر هو وطنه، الفعل نبدعه ← الإبداع الخلق وإظهار الشيء من العدم [70] والفعل ← نحملها ننقل ما نحمله من رسالة أو أمانة، ولأفعـــال العجـــز المعتلة دلالات أخرى: نضـيء ← إنارة المكان والعقل بالعلم يغنى ← ينمى فكره وعلمه، يلقى ← يقابل ويجابه .

ترادف الألفاظ: قصيداً = فكراً، رائعاً = ثاقباً، مجاهداً = محارباً

نبدع = نضئ، مجاهلاً = غياهبا.

التضاد: نضئ ⇄ غياهب ، فكرا ⇆ مجاهلاً

الإيقـــاع فـــي الـــنص يصدر من تكرار حرف الروى الباء في كلمات القافـــية: غياهبا، ثاقباً، محارباً، ويتكرر حرف النون مكوناً مع بقية الحروف موســـيقى داخل النص الشعرى: سنظل، نعشقه، نضـيء، نظل، نبدعه يغنى، جـــوانحه ونظـــل نحملها، مؤمن، تكرار حرف اللام: سنظل، على، علاته، مجاهلاً، نظل، نظل، نحملها، رسالة، يلقى، الحياة .

تكـــرار حرف الهاء: نعشقه، علاته، مجاهلاً، نبدعه، جوانحه، نحملها، مجاهـــداً. فـــي البـــيت الأول الـــصورة « تضيء مجاهلاً » صورة بصرية مضيئة، والصورة « نحملها رسالة » صورة لمسية لأنها تُحمل باليد .

(69) مسعود جبران. معجم الرائد. عشق.

(70) نفسه بدع.

والـــصورة « نبدع قصيداً رائعاً » صورة سمعية باعتبار أن القصيدة تُلقى فتُسمع:

وَلِمَـــنْ أعَانِقُهَـــا وَأرْفَـــعُ صَـــوتَها بَـــيْنَ المَحَافِـــلِ شـــاعِراً أو كَاتِـــبَا

ولمـــن أفَاخِــرُ بالقـــدَيمِ أصَـــالَةً وَعَـــلامَ أحتَــضِنُ الجديــدَ مَوَاهِــبَا (71)

الـــنص من الكامل، يستهله الشاعر بأسلوب إنشائي استفهامي، يصور فـــيه الشاعر الوطن امرأة ويجسده فيعانقها « أعانقها وأرفع صوتها » كناية عـــن التحدث باسم الوطن « بين المحافل شاعراً أو كاتباً » كناية عن تمثيله لـــبلاده فـــي أكثر من محفل داخلها وخارجها، « لمن أفاخر بالقديم أصالة » كناية عن تمسكه بالتراث، «وعلام أحتضن الجديد مواهباَ» كناية عن رعايته للمواهب من الجيل الجديد.

ويتوحد الشاعر مع وطنه ويمتزج فيه بمعانقته، والفعل المضارع « أرفـــع » تصاعدي له دلالة النماء والازدياد والعلو، والفعل أحتضن يحيط بالـــشيء ويحـــتويه، الـــصورة « أرفـــع صوتها» سمعية «أعانقها» لمسية «أحتضن» صورة لمسية، «بين المحافل» صورة للمكان، «القديم» هو الزمن الماضي، والجديد هو الزمن المقبل.

ترادف الألفاظ: شاعراً = كاتباً، القديم= أصالة، لمن = لمن،

أعانقها = احتضن، أفاخر = أرفع .

تضاد: القديم ⇆ الجديد، أصالة ⇆ مواهبا.

فـنَحْن نَـشْمَخُ عَـنْ نُـبل وعَـن شَـمَم إن جَـادَ جُـدْنا وإن أعْطَـى سَـنُعْطيهِ

إنْ تـــاه تِهْـــنا وإنْ أبْـــدى تَوَاضُـــعُهُ أعْطَيْـنا مِـنْ كَنْـزِنا مـا سَـوْفَ يُغْنِـيهِ

---

(71) الديوان 35.

إنْ ضَـنَّ أهْـلٌ بـه زَهْـواً وَمَفْخـرَةً فأهْلُـنَا لَـنْ يَقِلـوُا عـن أهَالِـيهِ
نُحِـبُّهُ حُـبَّ أكْفَـاءٍ فـإن رَضـيَتْ بـنا جَـوَانِحُهُ نَـسعَى لِنُرْضِـيهِ (72)

الـنص مـن البسيط، يفتتح الشاعر قصيدته بضمير المتكلم « نحن » وهـذا الضمير لجماعة المتكلمين واستخدام الشاعر له لتعظيم نفسه، وتتوالى الـصور بعـد الضمير: « يشمخ عن نبل » في الشموخ علو وسمو بالنفس والـشاعر يـشمخ ليس عن كبر في النفس، وإنما لنبل وشمم فيها نفسه؛« إن جاد جدنا» يتحول في هذه الصورة إلى الخطاب بضمير الغائب فجوده مرتبط بجود الطرف الآخر، «وإن أعطى سنعطيه» يستمر بتناوب ضمير الغائب مع ضـمير المتكلم « إن تاه تهنا » إن أبدى تواضعه أعطينا من كنزنا إن ضن أهـل به فأهلنا لن يقلوا عن أهاليه، نحبه حب أكفاء، إن رضيت بنا جوانحه، نـسعى لنرضيه، وترمز الصور إلى افتخار الشاعر بنفسه وأهله، إنها جدلية الأخـذ والعطـاء، ولا عطاء بدون أخذ، في صدر البيت الأول نجد الشموخ وفـي عجـزه نجد الكرم « أن جاد جدنا » وفي البيت الثاني نجد الكبر في الـصدر و التواضع في العجز، ثم الفخر في البيت الثالث، وفي البيت الرابع ينهـى النص بقرار حاسم بأن يكون حبه بعيداً عن الذل، وأن يكون حبيبه نداً له، نلمس في هذا النص ثنائية المتناقضات والمترادفات:

تناقض وتضاد: تاه ⇆ تواضع، نشمخ ⇆ يقلوا

ضن ⇆ أعطينا

ترادف: نبل = شمم، جاد = جدنا، أعطى = سنعطيه، تاه = تهنا

زهـوا = مفخـرة، أهلنا = أهالينا، نحبه = نحبه = حب، رضيت =

(72) نفسه.159 الشمم: الارتفاع.

نرضـــيه الإيقـــاع الموسيقى الخارجى للنص ينبعث من تكرار حرف الروى «الهاء» في كلمات القافية: سنعطيه، يغنيه، أهاليه، لنرضيه.

ويتكرر حرف الهاء داخل النص محدثا موسيقى داخلية ويتكرر الحرف فـــي الكلمـــات: تاه، تهنا، تواضعه، أهل، به، زهوا، نحبه، جوانحه، ويتكرر حـــرف الـــنون: فـــنحن، نشمخ، عن، نبل، عن، إن، وجدنا،إن، إن، تهنا، إن، أعطينا، من، كنزنا، إن، ضن، فأهلنا، عن، نحبه، فإن بنا، جوانحه، نسعى .

هناك توازن في الإيقاع الصوتي: نبل ← ن شمم ← ن

زهو ← ن مفخرة ← ن

ويمتزج الزمن الماضي والحاضر والمستقبل في النص ونلحظ ذلك في اختصار البيتين الأولين :

البيت الأول:

نشمخ ← حاضر ← جاد ← ماض ← سنعطيه ← مستقبل

البيت الثاني :

تاه، تهنا ← ماض ← أبدى، أعطينا ←ماض←سوف تغنيه ←مستقبل

بَاقَـات شِـعْرِيَ مـن أَزْهَـارِ رَوْضَـتِهَا كُـلُّ القَـصَائِدِ فَـيْضٌ مِـن مَعَانِـيهَا
لَـوْلاَ هَـوَاهَا لَمـا أَبْـدَعتُ قَافِـيَةً وَلا نظَمـتُ مـن الأشـعَارِ سَـامِيهَا
وَلاَ رِكِـبْتُ بُحُـورَ الـشِّعْرِ عَاصِـيَةً كَمِـثْلِ عِـصيَانِها شَـتَّى دَواهِـيهَا
فَكَـيْفَ أَلْعـنُهَا؟ أم كَـيْفَ أَجْحَـدُهَا مـا كَـان مِنْ وَحيِهَا أَو مِنْ أغانيها؟ (73)

الـــنص مـــن البسيط، استهله الشاعر بجملة اسمية وفيها يشبه قصائده

(73) الديوان 77. دواهيها: المصيبة والأمر العظيم.

بـــباقات الـــزهور «باقـــات شعرى من أزهار روضتها » كناية عن ملهمة أشـــعاره، «كل القصائد فيض من معانيها » كناية على تجاربه مع ملهمته « لولا هواها لما أبدعت قافية » فالإبداع يولد من رحم المعاناة والهوى معاناة.

يجـــسّم الشاعر بحور الشعر ويجعلها بحراً حقيقياً يركبه « ولا ركبت بحـــور الـــشعر عاصـــية » ويشبه بحور الشعر حينما تعصى عليه « كمثل عصيانها شتى دواهيها ».

ويختم البيت الأخير بأسلوب إنشائي استفهامي « فكيف ألعنها؟ أم كيف أجحدها ما كان من وحيها أو من أغانيها؟ » فهو يعترف بأفضالها عليه.

يشبه الشاعر جمال المرأة بأزهار الرياض في البيت الأول، وصورة «أزهـــار روضتها » صورة بصرية على اعتبار مشاهدتنا لها وتكون شمية باشتمامنا لروائحها وتكون لمسية بإمساكنا أو لمسنا للأزهار.

الإيقـــاع فـــي النص يصدر عن حرف الروى الهاء في كلمات القافية: معانـــيها، ساميها، دواهيها، أغانيها، ويتردد صدى حرف الهاء داخل النص بتكراره في الكلمات: أزهار، هواها، عصيانها، ألعنها، أجحدها، وحيها.

ويتكـــرر حرف الراء داخل النص الشعرى مكوناً موسيقى داخلية تزيد مـــن الإيقـــاع الموسيقى للنص: شعرى، أزهار، روضتها، الأشعار، ركبت، بحور، الشعر.

ويتكرر كذلك حرف التاء فى: باقات، روضتها، أبدعت، نظمت، قافية، ركبت، عاصية.

ويتكـــرر حـــرف العين: شعرى، أبدعت، الأشعار، الشعرى، عاصية، عصيانها، ألعنها

وتتكرر بعض الألفاظ: شعرى، أشعار، الشعر

عاصية ، عصيانها

ترادف الألفاظ: باقات = أزهار، قصائد = أشعار، أبدعت = نظمت

عاصـــية = عـــصيانها، ركـــبت = نظمت، هواها = وحيها، ألعنها = أجحدها، القصائد = أغانيها.

تضاد: عاصية ⇆ أبدعت، هواها ⇆ ألعنها.

والأفعال « أبدعت، نظمت » تدل على الابتكار والاختراع والتجديد.

والفعـــل « ركـــبت » يدل على الإقبال والدخول في المعترك ومجابهة الصعاب.

« ألعنها، أجحدها » أفعال تدل على العجز والفشل والنكران فهي أفعال سلبية، والصورة « ما كان من وجهها أو من أغانيها » صورة سمعية.

وترمز الصور إلى أن الشاعر يكابد من أجل تصوير تجربته الشعرية وأن المرأة هي الملهمة لجل قصائده لذلك فهو يكن لها المحبة والاحترام.

دِيوَانُـــنَا كُلُّـــهُ في وَصْـــفِ غَانِـــيَةٍ ... أَوْ وَصْـفِ مَعْـرَكَةٍ للحُـبِّ خُـضْنَاهَا

وكَـمْ وَقَفْـنَا عَلَـى رَسْـمٍ نُـسَائِلَهُ ... عَـنِ الـدِّيَارِ الـتي آوَت مَطَايَاهَـا

نَـسِيرُ شَـرْقاً إذَا سَـارَتْ مُـشَرِّقَةً ... ونَقْصِدُ الغَرْبَ مَهْوَى القَلْبِ مأْوَاهَا(74)

النص من البسيط، يستهل الشاعر النص بجملة اسمية « ديواننا كله في وصـــف غانـــية » فالديوان يصف المرأة، ويصف معارك الرجل معها « أو وصف معركةٍ للحب خضناها » ونستحضر صورة المعركة في أذهاننا، وما فـيها مـن خـيل وفرسان، وأسلحة وحركة كثيرة، ولكن الشاعر يجعل هذه المعـركة معركة « حب » يخوضها مع الحبيبة أو أهلها وذويها، كناية عما يقاسـيه المحـب فـي سبيل الوصول إلى المحبوب؛ والشاعر يستلهم الشعر

(74) الديوان 116 – 117.

العربـــي القديم وما حوى مخزونه منه في بناء صوره الشعرية، فهو يُذكرنا فـــي صورته « وكم وقفنا على رسم نسائله عن الديار التي آوت مطاياها »، بقول امرئ القيس:

« قفـا نـبك من ذكرى حبيب ومنزل بـسقط اللـوى بـين الدخول فحومل»

فكثيـــراً مــــا يتناص نص التليسي الحاضر مع نص غائب، وكما يقف علـــى الأطــــلال مــــن أجل الحبيبة، فهو يسير حينما تسير: « نسير شرقاً إذا سارت مشرقة، نقصد الغرب مهوى القلب مأواها ».

إن لأفعـــال الـــنص دلالات مخـــتلفة: وقفـــنا فعل ماض فهو يسترجع الماضـــي، ربمــــا هـــو لا يسترجع ماضيه بل الماضي المتمثل في التراث، فالأطلال والمطايا قد عفا عليها الزمن، ولم تعد من آليات هذا العصر، ولكن الشاعر إنما يرمز إلى حبه للتراث العربي، ودراسته له ومحاولة جذب اهتمام الجـــيل الجديـــد إلـــيه [75] والصورة « وقفنا على رسم نسائله » يجسد فيها الشاعر الأطلال ويسائلها، والصورة « نسير شرقاً إذا سارت مشرقة ونقصد الغرب مهوى القلب مأواها » كناية عن تتبعه للحبيبة وشدة حبه لها فهو دائم البحث عن المكان والاستقرار.

والفعل « نسير » دلالة اتخاذ الاتجاه المناسب والمضي نحو الغاية، أما الفعل « نقصد » فيدل على التصميم والإصرار على الأمر المقرر.

جناس ناقص ← مهوى، مأوى.

ترادف: وصف = وصف، الديار = رسم، شرقا = مشرقة

نقصد = نسير، مهوى = مأوى ، الحب = القلب

---

(75) للشاعر مجلد من ستة أجزاء جمع فيه روائع الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث.

تضاد: شرقاً ⇆ الغرب.

الإيقاع في النص يتمثل في حرف الروى « الهاء » في الكلمات:

خـضناها، مطاياهـا، مأواهـا، ويتكرر حرف الهاء داخل النص في الكلمـات: كله، نسائله، مهوى، مكوناً مع حرف الروى موسيقى داخلية ذات إيقاعات متميزة.

ويزيد من موسيقى النص الداخلية تكرار بعض الحروف الأخرى :

تكرار حرف الواو: ديواننا، وصف، أو، و، وقفنا، آوت، و، مهوى.

تكرار حرف النون: ديواننا، غانية، وقفنا، نسائله، عن، نسير، نقصد.

تكرار حرف الميم: معركة، كم، رسم، مشرقة، مهوى.

تكرار حرف الراء: معركة، رسم، الديار، نسير، شرقاً، سارت، مشرقة، الغرب.

ويكرر لفظة وصف: وصف غانية، وصف معركة.

فـى خَافِقِــى أَلْــفُ قَـصِيدٍ رَائِــعٍ   أَنْظِمُــهُ حِيــناً وحِيــناً أَنْـثُــرُ
حَتَّــى إِذَا جِــئْتُ إِلَــى تَدْوِيــنِهِ   أَلْفَيْــتُهُ وَلَّــى وَضَــاعَ الأَثَــرُ
مَـا أَحْجَــمَ الــشِّعْرُ عَــيَاءً إِنَّمَـا   جَمالُــكِ الفَــتَّانُ حَقّــاً يُبْهِــرُ (76)

الـنص من الرجز، ويستهله الشاعر بشبه جملة جار ومجرور « في خافقـي» والخافق هو القلب أو حركته، وهو اختار الخافق ليدلل أن قصيده ينـبع من القلب «في خافقي ألف قصيد رائع » استعارة، فهو يشبه الخافق بمكان يحفظ فيه الشيء وكأن القصيد مكانه القلب، فالقصيد ذهني وقد يكون منـبعه الشعور المتحرك في القلب، وهو ينظم الشعر حيناً « وحيناً أنثر »

---

(76) الديوان. 125.   يبهر: يدهش ويحير

والفعـــل « أنظمـــه » فعـــل مـــضارع يدل على الزمن الحاضر وله دلالة الإبـــداع، وإبـــداع الـــشعر الانطـــلاق بالذهن في التأمل واستبطان الذات والغوص في رحاب عميقة واستشفاف الكون والنظر إلى الما وراء.

وفى تلك الحركة الإبداعية التي يعملها الفكر قد يصدم الشاعر بعودته إلـــى الواقـــع فينبهر بالجمال فيتلاشى كل ما نظمه في ذهنه « حتى إذا جئت إلى تدوينه، ألفيته ولى وضاع الأثر، جمالك الفتان حقاً يبهر».

ويجـــسم الشاعر القصيدة في الصورة « ألفيته ولى وضاع الأثر» فالفعل يـــدل على العدول والرجوع والفرار، فهو يجسم القصيد في صورة إنسان يفر هارباً فيضيع أثره، وضياع الأثر دلالة الغياب والتلاشي والموت ويجسّم الشعر فـــي البيت الثالث «ما أحجم الشعر إعياءً» فيؤنسن الشعر ويجعله إنساناً يحجم ويصيبه الإعياء، والشاعر ينفى في هذه الصورة إحجام الشعر أو عيائه ووضع مبـــرراً لفـــراره «إنما جمالك الفتان حقاً يبهر » وفي هذه الصورة يشبه الجمال بالـــضوء المبهـــر الـــذي لا تحتمله العين فتفقد الرؤية الواضحة بسبب الإبهار والصورة استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وبقى شيء منه وبقى المشبه.

ترادف كلمات النص: أحجم = ولى، جمال = فتان، رائع = يبهر

تدوينه = أنظمه، الشعر = قصيد، حيناً = حيناً.

تضاد: أنظمه ⇆ أنثر، أحجم ⇆ جئت

الإيقاع في النص نسمعه بتكرار حرف الروى « الراء » في كلمات القافية:

أنثر، الأثر، يبهر، ويتكرر حرف الراء في النص: رائع، الشعر .

يتكرر حرف الحاء في النص: حيناً، حيناً، حتى، أحجم، حقاً.

تكـــرار حرف النون: أنظمه، حينا، حينا، أنثر، أنثر، تدوينه، إنما، الفتان.

أُحَـذِّرُكُمْ أن تحْـسَبُوا الأَمْـرَ واقِعـاً فَلِلـشِّعْرِ أَوْهَـامٌ وفي الفَـنِّ مـا يُثْـرِي
يُعَوِّضُـــنَا عـــنْ غَائِــبٍ بِخَــيَالِهِ وَيَمْنَحُـنَا وَهْـمَ الخُمـارِ بِـلاَ خَمْـرِ
وقـد جـاءَت الآيـات صِـدْقاً بِحَقِّـنَا يقُولُـون مـا لا يَفعَلُـونَ مـن الأَمْرِ (77)

النص من الطويل، يستهله الشاعر بالفعل « أحذركم » وهو فعل مضارع له دلالة التحذير والخطر، فالشاعر يحذر المتلقين أن يروا في صوره الشعرية حقيقة واقعة « فللشعر أوهام وفي الفن ما يثرى » فما بين دفتى ديوانه محض سراب وما تلك القصائد إلا تعويضٌ « يعوضنا عن غائب بخياله » فالوهم الذى يسرده في شعره، يعوض عليه حرمانه من المتع فيلجأ إلى خياله ليعوضه عما لم ينله في الحقيقة، ويشبه حالته تلك بمن يتوهم أنه شارب للخمر « ويمنحنا وهم الخمار بلا خمر»، والشاعر يؤكد صوره بما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾﴾ (78) ويقول الشاعر:

وقـــد جـــاءت الآيـــات صـــدقاً بحقـــنا
يقولـــون مـــا لا يفعلـــون مـــن الأمـــر

الفعـل « تحـسبوا » يـدل علـى الظن والظن وهم وسراب، والفعل «يثرى» له دلالة النمو والازدياد، و« يعوضنا » له دلالة البديل فالوهم بديل للواقـع «غائب » له دلالة الموت، « يمنحنا» فعل مضارع له دلالة العطاء والجود، « يقولون » صورة سمعية فالقول كلام والكلام مسموع.

ترادف: خيال = أوهام، يثرى = يمنحنا، غائب = وهم

(77) الديوان 124.
(78) سورة الشعراء. الأيات 224، 225، 226.

يعوضنا = يمنحنا، الأمر = الأمر، الخمار = الخمر، تحسب = وهم، الشعر = الفن

تضاد: واقعاً ⇆ بخياله - يقولون ⇆ يفعلون

صدقاً ⇆ وهم .

إيقاع النص في تكرار حرف الروي « الراء » في كلمات القافية: يثرى، خمر، الأمر.

ويتكرر حرف الراء في النص: أحذركم، الأمر، الشعر، الخمر.

ويتكرر حرف الواو: تحسبوا، واقعا، أوهام، و، يعوضنا، و، وهم، و، يقولون، يفعلون.

تكرار حرف الميم: أحذركم، الأمر، أوهام، ما، يمنحنا، وهم، الخمار، ما، من.

توازن في الإيقاع الصوتي: واقع ← ن صدق ← ن

يقولون ← يفعلون، يعوضنا ← يمنحنا

نخلص من هذا الفصل إلى أن التليسي شاعر له رصيد لغوى كبير استثمره في قصائده، ومن خلال قراءاته المتعددة، نجده يتخذ رموزه من الأساطير الشعبية في التراث العربي مبرزاً لها في صور شتى، متخذا منها رموزاً لنفسه، فكانت صور: الشاعر السندباد والشاعر شهريار والشاعر الفارس من أهم الصور التي غاص من خلالها الشاعر في أعماق ذاته .. كما إننا نجد في شعر التليسي نفحات صوفية نلمحها في صور عدة ترمز إلى زهد التليسي وصراع ذاته العفيفة مع ما في الحياة من متع، وقد لا يكون التليسي صوفياً وإنما نستطيع أن ننسبه إلى شعراء النقاء الروحي .

يوظف الشاعر الطبيعة « بحرية وبرية » في صور إيحائية بعيدة عن

وظيفتها الأصلية، فهو يوظفها كرموز لعواطف مكبوتة، ومشاعر صادر المجتمع حرية البوح بها، فما كان منه إلا التحايل على هذا المجتمع.

التليسي مولع بالتناقضات، والمترادفات، وألفاظ الشموخ والعلو، كما أن له في أشعاره كلمات تتصل ببيئته التي عاش فيها، وهى البيئة البحرية، فيكثر من صور: البحر والموج والشاطئ والمرسى والمراكب والسفن والأشرعة والحبال ..الخ .

ويكثر من استخدام ضمير المتكلم « نحن » بلفظه أو بما يعادله ظاهراً أو مستتراً، رمزاً لعظمة نفسه .

تحتوى صوره الرمزية على التشبيه والاستعارة مكنية، تصريحية وكناية.

وهى صور معقدة التركيب يصعب تفكيكها وقد تقرؤها من جهة لتناقضها قراءة أخرى من جهة أخرى.

الفصل الثالث

صور الزمان وصور المكان

إن مـــا ينتجه المبدع من صـور، يُظهِر تأثره بفكرة قد انعكست على مـــوقفه وشعره، وإذا كنَّا قد كشفنا في الفصلين السابقين عن صور المرأة وفرزنا صور الشاعر، فإن البحث في هذا الفصل يركز على دراسة صور الزمان والمكان التي توفرت في ديوان التليسى، فنتعرف على ما يمثله له كل منهما.

1- صور الزمان :

الـــزمان اســـم لقلـــيل الوقت وكثيره [1] وهو مدة من الوقت غير ثابتة الأجـــزاء[2] ففي الزمان تتمركز خبرتنا وحصيلة معرفتنا بالحياة [3] وقد يرى الإنـــسان في الزمن السلطة اللا مرئية التي لا يستطيع قهرها [4] وتلك رؤية الإنـــسان العـــادي للزمن، بيد أن الشاعر أكثر إحساساً بالزمن لأنه ذو حس مرهف وظمآن إلى الجمال الذي يستلهم منه أشعاره [5] فنجد إلحاح فكرة الزمن عليه حتى تظهر في أشعاره صوراً مختلفة، وهذا الشاعر التليسى قد أورد في قـــصائده لفظة الزمان ثلاث عشرة مرة، تسع مرات بلفظ « زمان » إذ يجسد «الـــزمان » ويجعـــل له جيداً « خلعت على جيد الزمان مفاخراً [6] ويأخذ من

---

(1) ابن منظور. اللسان. زمن

(2) مسعود. جبران. الرائد الزمان

(3) ميرهوف. هانز. الزمن في الأدب. ترا سعدسعد رزوق. مؤسسة سجل العرب القاهرة. دط. دت. ص7

(4) الصائغ. عبد الإله. الزمن عند الشعراء العرب، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3 1996 ص13

(5) محجوب فاطمة. قضية الزمن، دار المعارف بمصر، دط، دت ص8.

(6) الديوان 20.

الزمان « خمسون من عمر الزمان » [7] والزمان يسمع الحكايات[8] ولا يمحو مجد الشباب [9] وهو يؤنسن الزمان ويجعله أحمق:

فعــلام تنــتقد الخطــوب مريــرة   وتـذم مـا فعـل الـزمان الأحمـق [10]

ويجسد قلبه ويخاطبه « ولى زمان الصبا » [11] ولديه أمل أن يكون له الزمان مسالماً [12] ويحظى معه بوعد [13] وأحياناً يترك الشاعر العنان لخياله فيسبح بعيداً :

لـو كـنت قيـصر في الـزمان الخالـي   لنـزلت عـن ملكـى وعـن أرتالى [14]

ويجمع التليسى الزمان على أزمان :

جــذر العــراقة لا يمــوت أصــالة   تبقـى علـى الأزمـان والأغـيار [15]

وجمع الزمان « أزمان وأزمنة » وهو يستخدم اللفظين في شعره :

دروبهــا ركــدت في الظــل أزمــنة   أطـل وجهك عند الفجر أحياها [16]

والتليــسى فــي استخدامه لجمع « الزمان » إنما ليدلل على طول هذا الزمان، والزمن فيه شئ من التحديد في نواح من السياق الشعرى:« قد جئت

(7) الديوان 33.
(8) نفسه122.
(9) نفسه 171.
(10) نفسه.
(11) نفسه 177.
(12) نفسه 215.
(13) نفسه 243.
(14) نفسه 235.
(15) نفسه 81.
(16) نفسه 189.

فـــي زمـــن القطاف مواسمى » [17] « إن طال بى زمنى أراك قنيصتى»[18] فالزمن قرينه هنا بوجود ياء المتكلم في « زمنى ».

وتـــتعدد ألفاظ الزمان ومفرداته في قصائد التليسى وتتنوع صوره داخل الديوان:

1- صور الزمان من خلال اليوم :

لـــم تتردد في قصائد التليسي لفظة من ألفاظ الزمان، كما ترددت لفظة «اليوم»، فقد ورد ذكرها ثلاثاً وسبعين مرة، لذلك ارتأى البحث أن يبدأ بفرز صـــور «اليوم » وما يندرج تحتها من صور الزمان المتعلقة باليوم من أمس وغد وليل ونهار .... الخ.

أ – الـــيــوم :

زمـــن مـــن طلوع الشمس إلى غروبها [19] وهو الوقت الحاضر [20] وتخـــتلف دلالـــة اليوم عند التليسى من قصيدة لأخرى، فالأيام قد تعنى عنده زمن الشباب «فهي أيامه الأولى »[21] وهي الزمن المتقلب « تتقلب الأيام»[22] وقـــد تحمـــل مع الفعل «يبقى » دلالة الخلود والاستمرار « تبقى على الأيام طـــوداً شـــامخاً » [23] وتحمل أيضاً معنى الماضـى « فاستنطق التاريخ عن

---

(17) الديوان 83.
(18) نفسه 87.
(19) ابن منظور. اللسان. يوم.
(20) مسعود. جبران. الرائد يوم.
(21) الديوان 19.
(22) نفسه 20 - 161.
(23) نفسه 24-224.

أيامهـــا» [24] واليوم هو الحاضر«عن أمسها عن يومها عن مقبل » [25] وهو الزمن النهائى للمكان « لا أفق بعد اليوم غير جبينها» [26].

وتحلـــو الحـــياة عند التليسى إذا كانت أيامها ضرماً وجمراً لاهباً [27] و«الـــيوم» مـــع « كل » يفيد الدوام « أرفع كل يوم جانباً » [28] وقد يجسد التليسى « اليوم » ويضفي عليه ظلالاً إنسانية فيناديه أملاً في اللقاء وهو يوم محّدد ب « المشهود »:

يـا يـومها المـشهود كـنت بخاطـري حلمـاً نـصبت لـه حـبال مصائدي [29]

واليوم هو الوقت بمعنى حين في قوله :

ودخلــت في الـتاريخ يـوم دخــولها في خاطـري ونظمـت غر قصائدي [30]

ويكون اليوم بمعنى الآن « فكل ما يحدث يحدث الآن »[31] :

والـــيوم لا ســـيف ولا فـــرس لا اللـــيل يعـــرفني ولا القمـــر
والـــيوم أحمـــل وحدتـــي تعـــسا لا طـــارق بالـــباب لا خـــبر [32]

ويطغى الزمن على هذين البيتين، فالشاعر قد فقد كل شيء في الوقت «الآنى » فالبيت الأول بالرغم من « آنية اليوم » إلا أنه يأخذنا إلى الماضي البعيد إلى أبى الطيب المتنبى وأبياته المعروفة :

---

(24) الديوان 24- 147-60-148.
(25) نفسه 24، 142، 140، 30، 50، 52، 165.
(26) نفسه 27.
(27) نفسه 30.
(28) نفسه 33 - 138.
(29) نفسه 55 - 56.
(30) نفسه 60.
(31) ميرهوف. هانز الزمن في الأدب ص13.
(32) الديوان 196. 248. 210 – 211 – 86.

الخـــيل والللـــيل والبـــيداء تعـــرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلم[33]

والتـــي ينفيها التليسى بسبب إحساس شديد بالفشل والهزيمة مما جعله يحمل مفردات الزمن معه من وحدة وتعاسة وطارق بالباب وخبر، ولكن ليس دائماً « آن الشاعر » يكون حزيناً :

فالَـــيوْمَ عِـــنْدَكَ دَلُّهَـــا وَغَـــرامُهَا   وغَـــداً لِغَيْـــرِكَ تَمْـــنَحُ التَّقْبِـــيلاَ [34]

وتـــتخذ الأيام صفة الماضوية بوجودها مع الفعل كان، أو مع مذ ومنذ ومن ذلك وربما يكون هذا الماضي هو طفولته أو شبابه نجد ذلك في قوله:

وســـألت عـــن أمْـــسٍ تقـــادَمَ عهْـــدُهُ   أيَـــامَ كُـــنْتِ الـــصدْرَ مـــن آمَالـــه [35]

وقوله:

ذكَـــــرَتْهُ، ذكَـــــرْتُ أيَامَـــــهُ   أيَّـــامَ كُـــنَّا نَحْـــنُ نَحْـــنُ الخِـــبَالْ
أيـــامَ كـــنَّا لُـــبُّ هَـــذى الـــدُنَّا   لا باطـــلٌ يَـــرْدُ عـــنا لا مُحَـــالْ [36]

وقوله:

يمحـــو الـــذي قـــد كـــان مـــن أيَامِهَـــا   في خَاطِـــرِى ويزيدنـــى أنكـــاراً [37]

وقوله:

عرافتـــــي رصـــــدت لـــــي   أيـــــام كـــــنت بمهـــــدى [38]

---

(33) ديوان المتنبى بشرح العرف الطيب : للشيخ نصيف اليازجى. د. ت. ط. 343.
(34) الديوان 63.
(35) نفسه 66.
(36) نفسه 132.
(37) نفسه 129.
(38) نفسه 243.

وقوله:

مـــن ذلـــك الـــيوم اللعـــين تقـــررت   في خطـــتي ألا أكـــون خلـــيلاً [39]

وقد يقرن ويقارن الماضي بالحاضر مفضلاً الأيام الماضية على اليوم الحاضر :

كانـــت لـــه أيامُـــهُ والـــيوم رقـــمٌ في الـــرعية

واليوم يمضي اليوم لا نجوى تطيب بها العشية[40]

وقـــد يـــدل الـــيوم عند التليسى على الزمن المطلق غير المحدد أو غير المحصور:

قَــدْ أَفْلَـتَتْ ذَاتَ يـوم مـن جَهَـنَّمِهَا   وَجَاءت الأَرْضَ كي تَشْقَى وتُشْقِيها[41]
عِـــنَانُهُ في اللَّهْـــوِ لا يثنـــى   لا تَكْـــبَحُ الأَيَّـــامُ مـــن غَـــرْبِهِ
مـــا عـــادت الأيـــام تـــصفو لـــنا   تُـسقى عِطَـاشَ الحُـبِّ مـن عَذْبِـهِ
قـــد أدبـــرت أيامُـــنَا خِلْـــسَةً   أَرَى جَمِـيلَ الـصَّبْرِ أولى بِـــهِ [42]
أَيـــامَ تَمْنَحُـــنَا الدُّنْـــيَا هَـــنَاءَتَها   رَاقَــت مَطَالِعُهَــا رَغْـداً وعُقْـبَاها [43]

وهذا الزمن المطلق قد يوحي إلينا بالمستقبل الذي ننتظر :

فلـــربما عـــادت مـــراكِبُ عِـــشْقِهِ   يَـوْماً إلـيك تـرُومَ نَفْـيَ مَلاَلِـهِ [44]

---

(39) الديوان 62.
(40) نفسه 210.
(41) نفسه 72.
(42) نفسه 177.
(43) نفسه 190.
(44) نفسه 91.

ملاح رحلتنا الكبرى فلا رجعت بنا المراكب يوماً نحو مرساها [45]
لابد من يوم به نلتقي مغلوبة بالشعر أو بالجلال [46]
عنانه في اللهو لا ينثني لا تكبح الأيام من غربه [47]

وقد يأخذنا إلى الماضي الذي نعشق وإليه يأخذنا الحنين :

ما كان عاصيها لغيركِ يُجتنَى يوما وطَيِّبُهَا بِغَيرِكِ يُمْتِعُ [48]
وهل هبَّت الرِّيحُ يوماً فألوت بما كان في شاهِقات القِنَانِ [49]
حتى وجدت الصبر يترك ساحتي يوماً، ويحكمني الجنون الأروع [50]
وإن تهامة مرت في خواطرنا ذكرنا نجداً وأياما لهوناها [51]

وتكتسب كلمة الأيام دلالة زمنها من خلال الفعل « تتلاحق » الذي منحها دلالة التوالي والتتالي :

تتلاحق الأيام يالصراعها في القلب بين عنيدة وعنيد [52]

ويمنح الشاعر أحياناً الأيام القوة :

وَتَركتُ للأيام رسم طريقِها بالطول إن شاءت أو التقصيرِ [53]

---

(45) الديوان 193.
(46) نفسه 141.
(47) نفسه 177.
(48) نفسه 114.
(49) نفسه 98.
(50) نفسه 113.
(51) نفسه 120.
(52) نفسه 109.
(53) نفسه 85.

لسوف تأتى بها الأيام كاسفة   لتنشد الظل في مجرى سواقيه [54]

إن الأيام في وجدان النص تمتلك قوة القدر، ومع ذلك فقد تسلط التليسى عليها، وآية ذلك أن الشاعر هو الذي ترك الأيام لترسم الطريق، ولتأتى بها كاسفة، ولو لم يتركها لعجزت، إذن التليسى في لا وعى النص أقوى من الأيام وبالتالي فهو أقوى من القدر، وهذه الأيام هي التي ستكشف غموض الحبيبة :

ولقد أرى الأيام تكشف سرها   عن قيد آسرة وفك أسير [55]

وإذا لم تسرِ الأيام وفق هواه فهو يذمها :

أهو عصر كعصرنا بئست الأيام؟   أم عالم جميل وأرغد؟ [56]

وقد تَفْضل الأيام بعضها فالزمن لا يسير على وتيرة واحدة :

وخير أيامنا في العمر يوم وغى   ويوم حب تقضى قرب مرعاها [57]

فنلبس الدرع يوم الحرب ضارية   ويسقط الدرع عنا حين نلقاها [58]

وهو يرحب بيوم الحرب ولكن حربه ليست في ساحة القتال بل نزاله مع حبيبته العنيدة :

قلت لها مرحى بهول الوغى   قلت لها مرحى بيوم النزال [59]

---

(54) الديوان 164.
(55) نفسه 86.
(56) نفسه 94.
(57) نفسه 118.
(58) نفسه 119.
(59) نفسه139.

وأيامـــه ليست للحرب والنزال بل هي للقاء، وهو يختار هذا اللقاء فـــي أيامـــه المـــستقبلية، وأوحـــى لذلك بوجود « سوف » وهي للدلالة المستقبلية :

وسَـوْفَ يُنْـشِدُهَا مَـا كَـانَ سَـجَّله   يَـوْمَ اللّقَـاءِ وَعُمْـقُ الوَجْدِ يُشْجِيهِ [60]

ولا تـستقر الأيام على حال، فهي تتقلب في رأيه حتى إنه جعل للأيام عاصفة:

يَـازَوْرَقَ الـنَّـجَـاةِ فـي عَـاصِـفَـةِ الأَيَّـام [61]

والشاعر دائم التحسر على شبابه الذي يرى أن أيامه قصيرة :

فَلْتَنْهَبِـــى مِـــثْلَ الـــرَّبِيعِ قَـــصِيرَةً   أَيَّامُـــه لَكِـــنْ بِغَيْـــرِ مـــآبِ [62]

ب – الأمــس :

من ظروف الزمان [63] ويوم من الأيام الماضية فهو اليوم الذي يسبق الـــيوم الحاضـــر مباشرة [64] وقد يطلق على الماضي البعيد، والأمس مرتبط باليوم فهو الذي يخلقه :

تلـــك المعـــارك مـــا تـــزال شـــهادة   مـن أمـسها والأمس يخلق حاضرا [65]

والتليـــسى يـــربط الأمس بالتاريخ، ويرى أن الأمس هو ما يروى من قصص بطولية :

---

(60) الديوان 164.
(61) نفسه 223.
(62) نفسه 199.
(63) ابن منظور – اللسان. أمس.
(64) مسعود. جبران. الرائد. أمس.
(65) الديوان 27.

فاســـتنطق الـــتاريخ عـــن أيامهـــا ولـــرب صـــامتة تقـــص نـــوادرا

عـن أمـسها عـن يـومها عـن مقـبل في أفقهـــا آت يـــرن مزاهـــرا (66)

فهــو يجمــع فـــي هـــذين البيتين الزمن كله، فالتاريخ هو الماضي المزدهـــر بالانتـــصارات وكذلك الأمس، و« يومها » هو الحاضر، ومقبل وآت هو المستقبل المنتظر.

وهـــو حين يريد أن يتحدث عن الماضي البعيد بصيغة الأمس يرفدها بكلمة توحي بالقدم:

وســألتِ عـــن أمْـــسٍ تقـــادم عهْـــدُهُ أيَّــامَ كُـنْتِ الـصَّنْرَ مِـن آمَالِـهِ (67)

ونفحـــة الأمـــس تحيي الآمال أحياناً وأحياناً أخرى يكون الأمس متخناً بالجراح:

فَلَــرُبَّمَا أَحْيَــتْكِ نَفْحَـــةُ أَمْـــسِهِ بَعْــدَ الذُّبُــولِ فــرُمْتِ عَــوْدَ رِحَالِــهِ

وَلَقَــدْ يَــرِقُّ القَلْــبُ لَكــنْ جُــرْحُهُ بــالأمسِ أخْمَــدَ مِــنْ لَهِيبِ خبَالِهِ (68)

ويجسم الشاعر الأمس ويجعل له حبالاً توصله بالمستقبل الآتي:

وحــين أوشــك عــنف الــيمٌ يــبلعني ألقــت إلىَّ حــبال الأمــس والآتــي (69)

ويعبر بالأمس عن أيام اللهو والشباب والحب فهو يحن إلى كل ذلك :

وانتَفَـــضَت في خَافِقِـــى جَـــذْوَةٌ كَــانَ لَهَــا بــالأَمْسِ شَــأْنٌ وَحَــالْ (70)

(66) الديوان 24.
(67) نفسه 66.
(68) نفسه 66.
(69) نفسه 105.
(70) نفسه131.

وهو يريد ان يزيح الأمس من ذكرياته ويوقفه لأنه أمس غير بهيج :

كـــان لهـــا بـــالأمْسِ، يَالَيْـــتَهُ ثُوَقِّـفَ الأَمْـسُ ومَـاتَ الـزَّوَالْ [71]

فهو لا يغتفر أخطاء الماضي « لم يغتفر بالأمس من ذنبنا »[72]، ولكن ليس دائماً الأمس غير محمود فيكون أيضاً ذا بهجة:

قـد كـان منظـره بـالأمس يبهجـنا والـيوم جئنا بشوق الأمس نرثيه [73]

إن أمس التليسي هو العودة إلى الماضي [74].

ج – الـغـد :

هـو ثاني يومك أي هو اليوم الذي يأتي بعد يومك [75] أو اليوم البعيد المترقب [76] وهو ما يعنيه الشاعر التليسى في قوله :

وغـــداً يغـــادرك الـــربيع كأنـــه مـا كـان مـلء الـسمع والأبـصار [77]

فالـــيوم عـــندك دلهـــا وغـــرامها وغـــداً لغـــيرك تمـــنح التقبـــيلا [78]

فانـتظاره للغد فيه الكثير من التشاؤم فغداً يغادره الشباب وأيضاً الدنيا ستمنح غيره ما كانت تمنحه له من إقبال ودلال.

---

(71) الديوان 132.
(72) نفسه 183.
(73) نفسه 165 – 207.
(74) بحراوى. حسن. بنية الشكل الروائى. 112.
(75) ابن منظور. اللسان. غدا.
(76) مسعود جبران. الرائد. الغد.
(77) الديوان 46.
(78) نفسه 63.

إن الغـــد بالنسبة إليه هو الأمل في تحقيق ما يصبو إليه ولكي يتصور هذا الغد فلا بد من القفز إلى الأمام بالخيال [79].

في اللّـــوحِ أقْـــدارٌ سَـــتَجمَعُ بَيْنَـــنَا   في يَوْمِـــنَا أو في الغَـــدِ المـــنظور [80]

وهو يرى أن الغد هو أكثر راحة ومتعة من أمسه ويومه:

شـــيء يقـــول غـــداً تحلـــو مجالِـــسُنَا   ويكـشف الأُفْـقُ عن أشياء أخفاها [81]

وجه شيخ تكشفت عنده الألعاب وارتاح من مشاغل غَدْ [82]

إن التليـــسى شـــاعر مشغول « بيومه » مشدود إلى أمسه « متهيب من غده » فأمسه قد عاشه ويومه هو واقعه المعيش أما غده فهو مجهول غامض..

د - الليـــل :

عقيب النهار، ومَبدؤهُ من غروب الشمس، وهو ضد النهار [83] والليل مجـــرد وقت [84] ولكن الشاعر له رؤيته التي تصور الليل وفق نظرته، فهو يجسم الليل في عدد من الصور الزمانية التي تعكس تجربته الشعرية:

للـــصبح ينـــشر في المـــروج طلاقـــة   للـــيل يطـــوى في رداه مـــسامرا [85]

فالـــصبح ينـــشر فهـــو يـــنم عن أسرار الليل [86] والليل يطوى، بهذه الصورة يجمع الشاعر بين متناقضين زمانيين « الليل والنهار » فيها يرتدى

---

(79) انظر بحراوى. حسن: بنية الشكل الروائى 112.
(80) الديوان 86.
(81) نفسه 187.
(82) نفسه 93.
(83) ابن منظور. اللسان. ليل.
(84) الصائغ. عبد الإله. الزمن عند الشعراء العرب 274.
(85) الديوان 24 – 202.
(86) الصائغ. عبد الإله : الزمن عند الشعراء العرب 92.

اللـــيل رداء يطوى فيه مسامراً، فهو ليل طويل يكثر فيه السمر، ويجسم بأن يجعل له عينين ترقبان ما يحدث تحت ستاره:

تجـــر أذيالهـــا حـــسرى مـــولهة والـلـــيل يـــرقبها والـــبدر يـــرثيها [87]

إنـــه يصور الفشل والعجز، رامزاً لهذه الحالة « بالليل » الذي يرقب دون أن يمد يد المساعدة، والشاعر يضع مع الليل نقطة أمل « البدر» فالنور يبدد الظلام، والأمل يبدد اليأس الذي يسيطر على الفاشل، فينبجس الأمل من سواد اليأس الذي قد يغرق فيه الشاعر أحياناً :

أمـــا هـــواك فمـــا رأيـــت بلـــيله بـــدراً يـــنير ولا نجـــوماً تـــسطع [88]

اتخـــذ الشاعر « الليل » رمزاً لهذا الهوى الغامض، لأنه لم يستطع أن يفـــك غموضه، فهو يراه ليلاً حالكاً لا بدر ينيره ولا نجوم، ونجد تناقضا في بعض الأحيان في رؤية الشاعر لليل، فهو يهرب منه وينكر معرفته به:

والـــيوم لاَ سَـــيْفٌ ولاَ فَـــرسٌ لا اللَّـــيْلُ يَعْرِفُنِـــى ولا القَمَـــرُ [89]

فهـــي صورة قاتمة يائسة بسبب غياب السمر واللهو لزوال الشباب، ثم يعود بصورة أخرى :

يعرفنى الليل كما يعرفنى النهارُ [90]

إن ليل التليسى طويل فهو للتهجد :

فلمـــن إذن تلـــك الـــسنون تـــصرمت ولمـــن أقـــوم اللـــيل شـــبحاً راهـــبًا [91]

---

(87) الديوان 70.
(88) نفسه 113.
(89) نفسه 196.
(90) نفسه 216.
(91) نفسه 35.

ووجوه بحارها ساكنات قانتات في ليلها تتهجدْ [92]

والليــل مثيــر للتأمل [93] والغوص في أعماق الشاعر باستكناه شعره وكشف غموضه:

ومفـــسر بالليـــل يكـــشف ســـره حتـى يـرى المقـصود بالأوصـافِ [94]

والليل رمز للسكينة والراحة وخلود النفس للتأمل ونظم الشعر:

باللـــيل أنثُـــرُ للـــنجومِ قـــصائِدِي وأبـــثُها المكـــنونَ مـــن أهوالـــي [95]

ويوظف الشاعر صور الليل لتكون أحيانا رمزاً للحبيبة :

لـــيل الغدائـــر والعطـــور وقُـــبْلَةٌ مجـــنونةٌ أَرْخَـــتَ علـــيهِ ســـتارًا [96]

حوانـــى الحالـــك مـــن لـــيلها وضِـعْتُ في روضِ مـن اللامحـالْ [97]

فهو يستعير الليل للدلالة على لون الشعر وشدة سواده، وكثير ما يكون الليل رمزاً للنفوس الشقية التي ترى سعادتها في شقاء غيرها :

أو كِلمـــــــــةٌ يَلُـــــــــوكُهَا في اللـــــيلِ فَـــــمُ فَاجِـــــرِ [98]

ويتضرع المحزونون والأشقياء بالليل :

الحـــب لـــيس قـــصيدة محـــبوكة وضـــراعة باللـــيل والأســـحار [99]

---

(92) الديوان93.

(93) الصائغ. عبد الإله : الزمن عند الشعراء العرب 88.

(94) الديوان 145.

(95) نفسه 235.

(96) نفسه 151.

(97) نفسه 143.

(98) نفسه 201.

(99) نفسه 251.

ونـشتق مـن اللـيل اللـيلة والليالي، فالليلة هي الواحدة من الليل، والليالي جمع[100] فالليلة قد تكون ليلة عمر بن أبى ربيعة (ليلة الدوران) :

(ونعـم) في لـيلة الـدوران فاتـنة   يجـنها في لقـاء الحـب أختـاها [101]

وقد تكون ليلة التمام :

أود لـو في حُلْكَـةِ الظـلام

في غيـبة الـبدر الـذي في لـيلةِ الـتمامِ [102]

وهذه الليلة محجوزة:

علـيك أن ترحلـى صـبحا ليلتـنا   محجـوزة للقـاء الـنار بالـنار [103]

أما الليالي فلها سطوة ودرة على التغيير:

قـد غـيرت مـنه الليالـي وانقـضى   حلـم أعـار الكـون بعـض جمالـه [104]

انـضبت سـطوة الليالـي خديـه   ومالـت بـوجهه فـتجعد [105]

فهـو يجـسم الليالي، ويجعل منها يداً تدميرية تغير وتبدل، فهي رمز للزمن الذي يترك بصماته على الإنسان وما حول الإنسان.

وتـشعره معاناة الإنسان بطول الليل أو قصره، خاصة إن كان محباً، وقد لا يحتاج الشاعر إلى ذكر طول الليل، وإنما يكتفي بالإشارة إلى ذلك :

---

(100) ابن منظور: لسان العرب. ليل.
(101) الديوان 121.
(102) نفسه 228.
(103) نفسه 68.
(104) نفسه 66.
(105) نفسه 93.

كم ناثركم شاعركم فتى ظل يناجي الليالي الطّوالْ [106]
وكم سهرنا الليالي وهي نائمةٌ نسائل النجم عن أحوال دنياها [107]

وتكثر صور الليالي وتتعدد دلالاتها في قصائد التليسي بحسب الزمن النفسي للشاعر [108] فهي لياليه الجميلة :

وأختار ركنا للصلاة وللوعود الأُخروية

أفنى لياليه الجميلة في رحابِ الألمعيه [109]

وتحمل الليالي معنى الزمن الماضي عندما تقترن بكلمة سالفات أو غابرات:

أعرفه قاموسكم كلّهُ ختمتُهُ في سالفات الليالْ [110]
مافاتني في غابرات الليال عوضته اليوم بهذا الدلالْ [111]

وهذه الليالي هي ليالي الربيع الجميلة :

إذا جئتنا في ليالى الربيع وقد غاب عن أفقنا المُقمِرُ [112]

ولياليه يعربية يرافقه فيها دواوين شعر العرب :

رفقاؤه ديوانُ شِعْرِ والليالى اليَعْرُبِيَّة

ما كان من عَصْرِ الضجيجِ ولا الطبولِ الأسودية [113]

---

(106) الديوان 137.
(107) نفسه 117.
(108) الصائغ. عبد الإله. الزمن عند الشعراء العرب. ص273.
(109) الديوان 209.
(110) نفسه 134.
(111) نفسه 142.
(112) نفسه 207.
(113) نفسه 210.

أو نرســـــل اللحـــــن منــــــسابا بلوعتـــــنا

ونـــــبعث الـــــنار في دنـــــيا ليالــــيه [114]

وقد لا يذكر التليسى الليل بلفظه الصريح، ويمكن معرفة ذلك من خلال عـــبارات كثيـــرة تمـــثل اللـــيل كالنجوم والغروب والمساء والدجى والظلام والغياهب والبدر والقمر والسمر والسحر والديجور:-

1- النجوم :

مفردها نجم وهي اسم لكل واحد من الكواكب في السماء وهو بالثريا أخـــص[115] وتـــرتبط الـــنجوم في الذهن الإنساني بمعان كبيرة مثل الارتفاع والسمو[116] فهي قد تدل على المجد والشهرة :

لـــو انـــصفوا الـــتاريخ كـــنا أنجمـــا تـــتألق الدنـــيا بهـــن جوانـــبا [117]

ولتغيـــر الـــزمان وتبدله تتغير دلالة كلماته وتتبدل، فالنجم يحمل دلالة الجيل الجديد حينما يكون نجماً وليداً :

لا ينكـــر الـــشجر العـــريق جـــذوره كـــلا ولا الـــنجمُ الولـــيدُ كواكـــبا [118]

وهو يرى أن النجوم تزين السماء كما يتزين الأدب بكلمات ديوانه :

قاموسك الخبير بالغرام / تزرعه

فى عمق أعماقى / بلا نظام

---

(114) المصدر السابق 161.

(115) اللسان. نجم.

(116) أنظر الصائغ. عبد الإله. الزمن عند الشعراء العرب 56.

(117) الديوان 36.

(118) نفسه 37.

تنثره / كأنجم مضيئة / تبدد الظلام [119]

وغنائم الشاعر ومكاسبه كثيرة بعدد النجوم :

وغنائمـــي عـــدد الـــنجوم ومكـــسبـي يـربو لـدى التقديـر عـن خسرانه [120]

وهو يجسد النجوم:

والأنجـــــم الزهـــــر تـــــدرى صـــــلابتي في الـــــتحدي [121]

والنجوم هي سميرة الشاعر فإليها يبث نجواه :

باللـــيل أنثـــر للـــنجوم قـــصائدي وأبـــثها المكـــنون مـــن أهوالـــي [122]

والنجوم هي نقاط الأمل في ظلمة نفسه ولكن الشاعر قد يبلغ به الحزن واليأس حدا ألا يرى بليله نجوماً:

أمـــا هـــواك فمـــا رأيـــت بلـــيله بـــدراً يـــنير ولا نجـــوماً تـــسطع [123]

2- الغروب :

من صور الليل والغروب غيوب الشمس [124]:

لأصـــــيلها ونخـــــيلها ولـــــواحها عَـنْدَ الغُرُوبِ وقد جَلَوْنَ سَوَاجِرًا[125]

---

(119) الديوان 225.
(120) نفسه 149.
(121) نفسه 243.
(122) نفسه 235.
(123) نفسه 113.
(124) اللسان غرب.
(125) الديوان 24.

ويرمز الشاعر إلى الشباب الزائل بالشمس الغاربة :

قبل أن يَغْرُبَ الصِّبَا قَبْلَ أن نَعْرِفَ السأمْ [126]

3- المساء :

ويطلق على الفترة بعد الظهر إلى صلاة المغرب، وهو ضد الصباح[127] ويعد المساء لذلك شركة بين الليل والنهار [128] قال تعالى: ﴿فَسُبْحَٰنَ ٱللَّهِ حِينَ تُمْسُونَ وَحِينَ تُصْبِحُونَ ﴿١٧﴾﴾[129] ويرمز الشاعر بالمساء إلى الكهولة لأن انحسار النهار يذكر الشاعر بانحسار أيام الشباب والهوى [130].

ورددت للمرج الجديب ربيعَهُ لما طلعتِ مع المساء البارِدِ [131]

حرمتني في عهد الشباب لذاذتي ومضت تطارد في المساء كواكبي [132]

4- صور أخرى لليل :

الدجى من المفردات التي تدل على الزمن الليلى:

فلسوف تَحمِلُكَ النَّسَائِمُ في الدُّجَى نَحْوِى، ويَشْغَفُكَ ضياءُ النَّادى [133]

ستعُود لِى عَنْدَ الصَّباحِ وفى الدجى تستنْزِلُ الإلْهَامَ مِن أبعادِى [134]

---

(126) الديوان 166 .

(127) اللسان مسا.

(128) الصائغ. عبد الإله: الزمن عند الشعراء العرب 99.

(129) سورة الروم 17.

(130) الصائغ. عبد الإله : الزمن عند الشعراء العرب 99.

(131) الديوان 34.

(132) نفسه 84.

(133) الديوان 100 علاته: أى على كل حال أو قُبل وأخذ على أحواله.

(134) نفسه 101 .

دَهَـــبٌ وديَـــباجٌ وأسْــفارٌ إلى الدنــيا القــصية

حَيْثُ الحَيَاة هَنَاءةٌ ورَغَـادَة عِـنْدَ الدُجَيَّة [135]

والغـــياهب : جمــع غـــيهب وهي الظلمة [136] والشاعر محب لوطنه يضيء غياهبه :

سَـــنَظلُ نَعْـــشَقُهُ عَلَـــى عِلاَّتِـــهِ وَنُـضيءُ فِـيه مَجاهِلاَ وغَيَاهِـبَا [137]

الظلام :

إن الشاعر يضيء ظلام وطنه بعلمه:

وأُضِـــيءُ في حَلَـكِ الدَّيَاجِـرِ شَـمْعَةً تَمْحُـو الظَّـلاَمَ مَـشَارِقاً وَمَغارِبَـا [138]

وقد تكررت كلمة « الظلام » ست مرات في قصيدة واحدة [139] وهو في تكراره هذا يرمز بالظلام إلى الجهل الذي يمقته، ويود لو يمحو أثره من حوله، كما يرمز به إلى النفوس الكئيبة التي سرعان ما تتبدل أحوالها بالحب، فتمتلئ بالأمل والتفاؤل، ويتمثل ذلك في قوله :

وزحـــف الفجـــر علـــى أســـطورة الظـــلام ..

وقـــوله: ينبـــثق الـــنور مـــن الظَّـــلام [140]

وقد يرمز بالظلام للوهم الذي يسيطر على الإنسان :

---

(135) نفسه 209.
(136) اللسان غيهب.
(137) نفسه 28.
(138) نفسه 36.
(139) قصيدة صوت 222.
(140) نفسه 230.

ســكن فــؤادك، ضــاعت الأحــلام وتَكـشَّفَت حُجُـبٌ وَزالَ ظَـلامُ [141]

البدر: من صور الليل ويجسده الشاعر ويضفي عليه ما هو إنساني:

ولاَ يَرانــيِ الــبَدْرُ أشْــكُو جَــوَى مِـن هَاجَـر أَدْرَكَـهُ بَعْـضُ المَلاَلْ [142]

تَجُـــرُّ أَذْيالَهَـــا حَـــسْرى مـــولَّهَةً واللَّــيلُ يَــرْقُبُهَا والــبَدْرُ يَــرْثِيها [143]

وقد يستخدم لفظة القمر بدلاً من البدر :

والـــيوم لاَ سَـــيْفٌ ولاَ فَـــرَسٌ لا اللَّـــيْلُ يَعْرِفُنِـــى ولا القمـــرُ [144]

الديجور : جمعها دياجير من مرادفات الظلام :

إن طَـالَ بِــى زَمَنــى أرَاكَ قَنِيــصتى وَرَفيقَتِــى في الـصَّحْوِ والدَّيجُـورِ [145]

السمر: المسامرة وهو الحديث بالليل [146] وكثيراً ما يطيب للشاعر :

وَخَـشيَّة الـوجْهِ طَـابَ اللَّـيْل والـسَّمَرُ مَـنَ بَعْـدِ مَارَفَعَت أسْرارَها السُتُرُ [147]

سَـيُعِيدُك الــسَّفْحُ البَغِــيضُ لَقِمَّتِــى وَأرَاكَ في سَـمَري وَمِـن أجْـنَادِى [148]

السَّحْر: آخر الليل قبيل الصبح وقيل هو وقت من ثلث الليل الآخر إلى طلوع الفجر [149].

---

(141) الديوان 213 - 215.

(142) نفسه 138.

(143) نفسه 70 – مولهة : الوله الحزن.

(144) نفسه 196.

(145) نفسه 87.

(146) اللسان سمر.

(147) الديوان 202.

(148) نفسه 102 أجنادى : أنصارى وأعوانى.

(149) اللسان سحر.

الحـــب لـــيس قـــصيدةً مْحـــبُوكةً وضَـــراعَةً باللَّـــيْلِ والأسْـــحَارِ [150]

هـ- النــهــار:

ضــياء ما بين طلوع الفجر إلى غروب الشمس [151] وقد ترددت ألفاظ النهار وصوره في قصائد التليسى، ولفظة النهار لها دلالة الوضوح الذي يسير علـــيه الشاعر: يعرفنى الليل كما يعرفنى النهار [152] ويعبر الشاعر عن الزمن النهارى بدون ذكر لفظه الصريح باستخدام بعض المفردات الدالة عليه أحياناً :

أـ مفردات تدل على النهار :

* الـــشمس: إشـــراقتها من علامات النهار، وهو قد لا يستخدم كلمة الشمس من حيث دلالتها على الزمن وإنما من حيث هي شيء مرئي:

والــشمس يبــصرها الرائــى فيمــنحها مـن عـنده كـل معنـى ليس تعنيه [153]

* النور: يعطينا النور إيحاءً بالدفء والإشراق والأمل :

يجـــتاز وَجْهَـــكَ أسْـــوَارى فَيفــتحُهَا للـشمْسِ للـنُّورِ للإشْرَاقِ يَرْعَاهَا [154]

وتتـــردد كلمـــة النور بعدة دلالات إيحائية في شعر التليسى، فيكون النور فكره:

أو فَتِّـــشُوا فِكْـــرِى ففِـــى وَمَـــضَاتِهِ نـور يُـضِيءُ مـع المُـرُوجِ سَباسَبا [155]

---

(150) الديوان 251.
(151) اللسان نهار.
(152) الديوان 216.
(153) نفسه 162.
(154) نفسه 189.
(155) نفسه 34.

والنور هو الحب الذي يتسرب إلى أعماق نفسه :

وأُحِبُّ ذَاكَ النُّورَ يَفْلِتُ مِن يَدِي ... وأُحِسُّه في العُمْقِ من أغوَارى [156]

لا النور يَخْرُقُها، ولا إشْعَاعَةٌ ... تَبْدُو، ولو كَانت وَرَاءَ سَحَابِ [157]

كَانتْ هُنَا مِلءَ المشَاعِرِ. كُنْهُهَا ... صَافٍ تُضَاءُ بِنورِهِ الأَفْهَامُ [158]

والنور هو الحرية المنشودة:

فجرنا ضَاحِكُ السَّنَا ... يَنْشُرُ النُّورَ في القِمَمْ [159]

وهو الفرحة والسعادة التي يستشعرها:

خَيَال طِفْلاتٍ كَزُغْبِ القَطَا ... يَنْشُرُ كُلَّ النُّورِ في جَنْبِهِ [160]

والنور هو الأمل الذي يراه الإنسان في ظلام اليأس:

يَانهْرَ نُورٍ دافق / في غَابَةِ الظَّلاَم [161]

ب- وللنهار صوره المتعددة والمتمثلة في أجزائه:

1- الفجر :

ضوء الصباح وهو حمرة الشمس في سواد الليل [162] وهو هذا الخط

---

(156) الديوان 45.
(157) نفسه 153.
(158) نفسه 213.
(159) الديوان 166.
(160) نفسه 183.
(161) نفسه 222.
(162) اللسان فجر.

الدقـــيق الغـــامض الفاصل بين الليل والنهار [163] أما فجر التليسى فله صور عدة فهو يطالع الأفق:

إذَنْ لَعَـــادَ إلى الأكْـــوَانِ رَوْنَقُهَـــا   وطَالَـع الأُفْـقَ فَجـرٌ كَـادَ يَطْـوِيهِ [164]

ويتخذ التليسى من الفجر رمزاً للحياة المشرقة والانطلاق وهو إشراقة وجه الحبيب:

دُرُوبُهَـــا رَكَـــدتْ في الظِّـــلِّ أزْمِـــنَةً   أَطَـلّ وَجْهُـكِ عَنْدَ الفَجْرِ أحْيَاهَا [165]

والفجر هو المستقبل الذي يلوح نائراً:

ومَـــواعِدى شَـــتىً ولكِـــنْ مَـــوعِدٌ   خَلْـفَ الهِـضَابِ يَلُوحُ فَجْراً نَائرا [166]

2ـ الصباح :

الـــصبح أول الـــنهار وهو الفجر ونقيض المساء [167] وله دلالات عدة عند التليسى، فهو عودة الأمل :

سَتَعُودُ لِـى عِـنْدَ الصَّبَاحِ وفى الدُّجَى   تَـسْتَنْزِلِ الإلْهَـامَ مِـن أبْعَـادِى [168]

وهو إطلالة الفرسان رمز القوة والثورة:

وتَرَقَّبِـــى صُـــبْحاً يُطِـــلُّ بِفَـــارِسِ   حَـسَمَ الأُمُـورَ بِمَوقِـفَ مَـشْهُودِ [169]

---

(163) زايد. عبد الصمد : مفهوم الزمن ودلالته. 136.
(164) الديوان 164.
(165) نفسه 189.
(166) نفسه 27.
(167) اللسان صبح.
(168) الديوان 101.
(169) نفسه 111.

ويحمل الصباح دلالة التجدد:

عَلَـيْكِ أَنْ تُرْحَلِـى صُـبْحاً فَلَيْلَتُـنَا مَحْجُـوزَة لِلِقَـاء الـثَّارِ بالـثَّار [170]

والعمْـرُ صَـعْلكَةٌ وهُلْـكُ مغـانِمٍ وتَـشَرُّدٌ بالـصُّبحِ والآصـالِ [171]

والصباح للغزو والعمل :

وكـم خَـرَجْنَا مـع الإصْـبَاحِ نُرْسِـلُهَا شَـعْوَاءَ كَيْ نَجْتَنِي غَصْبا هَدَايَاهَا [172]

وقد يضيع الأمل مع إطلالة الصباح :

فَـإذا بِهـا عِـنْدَ الـصَّبَاحِ وَحِـيدَةٌ تَـشْكُو الفَـرَاغَ وغَيْـبَةَ الأنـدادِ [173]

3- الضحــى :

مــن طلــوع الــشمس إلى أن يرتفع النهار وتبْيض الشمس جداً، أي يــصفو ضوءُها [174] قال تعالى: ﴿وَٱلشَّمْسِ وَضُحَىٰهَا ۝﴾ [175]، ويأتلف عند التليسى في هذا الوقت الزمان والمكان :

ولـدَى الـضُّحَى قـصْرُ الطَّبيعة منْزِلى مـا فِـيهِ مـن ظـلٌ ومـنْ سلْـسَالِ [176]

4- الهجــير :

نصف النهار عند زوال الشمس إلى العصر، أي عند اشتداد الحر [177]

---

(170) الديوان 68.
(171) نفسه 236.
(172) نفسه 118.
(173) نفسه 103.
(174) اللسان ضحى.
(175) سورة الشمس.
(176) الديوان 236.
(177) اللسان هجر.

ويشد التليسى الرحال، بالرغم من شدة الحر في هذا الوقت، للوصول إلى الأمل:

وَأَشُدُّ في لَهَبِ الهَجِيرِ رَوَاحلى   وَالوَاحَةُ الخَضْرَاءُ بَعْضُ مَكَاسِبِي (178)

ويرمز الشاعر بوقت الهجير إلى زمن الشدة الذي يُرمض ورد الرياض:

وَقَد تَرَانَا نَزُورُ الرَّوضَ أَرْمَضَهُ   وَهْجُ الهَجِيرِ وعَيْثٌ في نَوَاحِيهِ (179)

والهجير كناية عن عوادى الزمن التي تصيب الإنسان فتغيره :

لَكَمْ مَنَعتْكَ عَوَادِي الهَجِيرِ   وأَعْطَت بِلاَ عَائِدٍ يُذْكَرُ (180)

ولكن ما بعد الضيق إلا الفرج، فلا يعدم زمن الشدة من بارقة أمل :

فَوَجَدْتَ في قَيْظِ الهَوَجِرِ وَاحَةً   وقَنِعْتِ مِنْ حُبّى بِطَيْفٍ شَارِدِ (181)

5- الأصيل :

العَشِيُّ وهو الوقت بعد العصر إلى المغرب (182) ولوقت الأصيل سحره الخاص عند التليسى :

لاصيلها ونَخِيلِها ولِواحِها   عِنْدَ الغُرُوبِ وقد جَلَوْنَ سَوَاحِرَا (183)

وقد جعل التليسى الصبح والأصيل للتشرد :

---

(178) الديوان 82.
(179) نفسه 165.
(180) نفسه 206.
(181) نفسه 58.
(182) اللسان أصل.
(183) الديوان 24.

والعمْـــرُ صَـــعْلكةٌ وهُلْــكُ مغـــانِمٍ   وتـــشَرُّدٌ بالـــصُّبحِ والآصـــالِ [184]

6- العَــشــيُّ :

العَـشيُّ والعشيَّة من صلاةِ المَغْرب إلى العَتمة فهو آخر النهار [185] وكـــان يـــسمى بعـــض القدماء الشيخوخة « عشية العمر » ويسمى العشية «شـــيخوخة الـــنهار» وذلـــك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار [186] وهي عند التليسى آخر العمر :

ولَعَلَّهَـا عـشِقَتْ كُـنُوزَ الفِكْـرِ تهْـوَى الـشَّاعِرِيَّة
ولَعَلّهَا ولَعَلّه ولَعَلّنا نَحْظَى بِرِزْقٍ في العَشِيَّة[187]

2- صور الزمان من خلال السنة وما ترشح عنها :

أ- السنة : واحدة السنين [188] وهي تشكل النقطة المحددة التي يتحكم فيها الخيال بمرور الوقت من خلال صورة مكانية فهي تعطى للزمن صورة دائرية[189] والشاعر يشكو مرور السنين وتصرمها :

فَلِمَــنْ إذَنْ تلْــكَ الــسِّنُون تَــصَرَّمَت   ولِمَــنْ أَقُــومُ اللَّـيْلَ شَـبْحاً رَاهِـبَا [190]

ويشكو الشيب الذي يزيد بمرور السنين :

---

(184) الديوان 236.
(185) اللسان عشا.
(186) طاليس أرسطو. فن الشعر. تحق عبد الرحمن بدوى. دار الثقافة. بيروت. لبنان 1973. 237
(187) الديوان. 212.
(188) اللسان سنة.
(189) دوران. جيلبر: الأنتروبولوجيا. تر. مصباح الصمد. 261.
(190) الديوان 35.

ما شِبْتَ مِنْ عَدَدِ السِّنين تَصَرَّمت ... وَلقد يَشيبُ الباسِلُونَ السُّبَّقُ [191]

وهو يتحسر على تقدم سنه لأنه لا يستطيع أن يكون صديقاً لشابة :

لو قرّبَتْنى السنُّ كنت صديقَها ... ورفيقها وطَرحْت زُهْدَ الزَّاهِدِ [192]

العام : مرادف للسنة، ولكن الشاعر لا يذكره إلا مرة واحدة :

كأنه الخمر التي عتقت / في الجام / ألف عام [193]

ب- العمر : من صور السنة وهو الحياة [194] وقد تكررت هذه الكلمة في الديوان تسع عشرة مرة مما يعكس تشبث الشاعر بالحياة وإقباله عليها، ويستعمل التليسى لفظة العمر بمعنى « السن » أى عمر الإنسان :

ماذا وراء العمر من أمنية ... ترجى وقد رحل الشباب مغادرا [195]

ذكّرتْهُ العُمْرَ وسُلْطَانَهُ ... مكانَهُ البَارزَ في سربه [196]

لَكِنْ أنْتْ والعُمرُ في إدباره ... فمنحتُها منّى حنانَ الوالِدِ [197]

خمسون من عمر الزمان وهبتها ... للفكر أرفع كل يوم جانبا [198]

ويُوظف لفظة العمر لتكون بمعنى الحياة :

---

(191) الديوان 172.
(192) نفسه 256.
(193) نفسه 226.
(194) اللسان عمر.
(195) الديوان 20.
(196) نفسه 177.
(197) نفسه 256.
(198) نفسه 33.

أتلفـــت عمـــرك لا مـــثوبة عابـــد حـصلت فـيه ولامنـى الفجـار [199]

وصـــرفت خـير العمـــر بـين معابـد للفكـــر أو في هـــيكل الأشـــعار [200]

ويجسم الشاعر العمر ويجعل له قيداً، وهو هنا بمعنى الزمن الجامد:

ســتفك قـيد العمـــر عـــن أســـرارها وتهـــد مـــا أعلـــيت مـــن أســـوار [201]

ويظهـــر إلحـــاح العمـــر على الشاعر في تكراره لهذه اللفظة «خمس مرات» في قصيدة يوميات فنان:

حـــسناء عمـــركِ في حـــسى وأفكـــارى عمرُ القصيدة من وحيي وأشعارى[202]

فالعمـــر هـــنا بمعنى السكن [203] فهذه الحسناء رمز « للدنيا » تسكن حـــسه وأفكاره منذ أن سكنت القصيدة خاطره، ويأتى العمر بدلالة البقاء [204] والخلود مع الأفعال: يزيد، يطول = يبقى :

يطـول عمـرك عـندى طـول مـوعدها مـــع الـــزوابع في أفقـــى وأقطـــاري

يــزيد عمــرك عــندى كلمـــا ضـــبطت دقـــات إيقاعـــه أنغـــام أوتـــارى

يــزيد عمــرك عــندى كلمـــا رحلـــت في عمـق نفـسك آثامى وأوزارى [205]

والعمر هو الزمن الذي يمر من حياة الإنسان فقد يكون زمن ذل:

---

(199) الديوان 47.
(200) نفسه 47.
(201) نفسه 49.
(202) نفسه 67.
(203) اللسان عمر.
(204) نفسه عمر.
(205) الديوان 68.

فَــإذَا وَقَعْــتِ ولا وَقَعْــتِ تُرقِّبِــي   عُمْـرَ الـسَّجِينِ يَـضِيعُ في أغْلاَلِـهِ [206]

وقد يكون زمن عز وقوة :

وخَيْــرُ أيَّامِـنَا في العُمْـرِ، يَـوْمُ وَغًــى   ويَـوْمُ حُـبٌّ تَقَضَّى قُرْبَ مَرْعَاهَا [207]

وكـــم لى في العُمْـــرِ مِـــن غَـــزْوَةٍ   مظفـــــرة بالمَهَـــــا والقِـــيَانِ [208]

وهو زمن اللهو والتشرد:

والعْمــــرُ صَـــعْلكَة وهُلْـــكُ معـــانمٍ   وتـــشَرُّدٌ بالـــصُّبحِ والآصـــالِ [209]

ج- **الفصول الأربعة** : من أجزاء السنة وصورها:-

1- الربيع :

فصل من فصول السنة [210] وكثيراً ما يُرمز به إلى عهد الشباب:

ربـــيعُ رَوْضِــكِ مازَالـــت مَوَاسِـــمُهُ   نَـضِيرة تَتَمنـــىَّ مـــن يلاقـــيها [211]

ورددت للمـــرج الجـــديب ربـــيعه   لمـا طلعــت مــع المـساء الـبارد [212]

هـل حَـيُّها جَـادَه غَـيْثٌ وهَـلْ نُعِمَـتْ   عِـنْدَ الـرَّبِيعِ بِأحْـوالِ رَجَـوْنَاهَا [213]

---

(206) نفسه 89.
(207) الديوان 118.
(208) نفسه 98.
(209) نفسه 236.
(210) اللسان ربع.
(211) الديوان 39.
(212) نفسه 54.
(213) نفسه 117.

فجمع التليسي هنا بين المتناقضين: ربيعه ← شبابه ⇆ المساء ← الكهولة، إن جمال الربيع في لياليه:

إذا جئتــنا فـــي ليالي الربيع وقد غاب عن أفقنا المقمر [214]، ويحس المـــرء بقـــصر أيام الربيع ولياليه ذلك لأن الانفعالات التي نشعر بها تمدده وتبسطه والتي نوحي بها تقلصه [215] والشاعر يشبّه قِصَر أيام الشباب بقِصَر أيام الربيع فيجسم أيام الشباب ويخاطبها :

فلتذهبـــى مـــثل الـــربيع قـــصيرةً   أيامـــه لكـــن بغـــير مـــآبِ [216]
فلـــتذهَبنْ مِـــثْلَ الـــربيع رعيـــتُهُ   وسـلْبَتهُ مـن نـضْرةِ الأعـوادِ [217]
وغـــدا يغـــادرك الـــربيع كأنـــه   ما كان ملء السمع والأبصار [218]

2- الصـــيف :

أحد فصول السنة [219] ويرمز به إلى مشاكل الحياة :

وقلت غيمةُ صيفٍ سوف تدفعُها   عنى الرياحُ وأهواءٌ ستلقَاهَا [220]

وقد يلتقى الزمان بالمكان فتتألف بهذا الالتقاء صورة « زمكانية »:

صيفت عند البحر [221].

---

(214) الديوان 207.
(215) ميرهوف هانز، الزمن في الأدب 20.
(216) الديوان 199.
(217) نفسه 103.
(218) نفسه 46.
(219) اللسان صيف.
(220) الديوان 188.
(221) نفسه 217.

3 - **الخريف:**

من فصول السنة وسمى خريفاً لأنه تخرف فيه الثمار أى تجتنى، وهو أول ما يبدأ من المطر في إقبال الشتاء [222] ولم يتردد لفظ الخريف كثيرا في الديوان، فقد استخدمه الشاعر عنوانا لإحدى قصائده « الربيع والخريف»[223] حـيث يتمـثل فـيها الصراع الدائر بين الشباب الذي رمز له « بالربيع » والشيب الذي رمز له «بالخريف » إذ إن للخريف دلالة آخر العمر :

وفـي الخريف حيث تسقط الأوراق والأزهار، وتحزن الأشجار [224]

وقد لا يصرح بلفظ الخريف :

فـإن خـبا وقـدها أو زال لاهِـبهُ   وأسـقط الريحُ أثمارِى وأزهارى [225]

4- **الشـتاء:**

فـصل من فصول السنة الأربعة [226] والشاعر التليسى لا يذكر الشتاء بلفظه إلا مرة واحدة :

فـي الـصيف، فـي الربيع، في الشتاء [227] ويأتى بما يدلل عليه من أمطار، وسيول ورياح. .. الخ.

أ - **الأمطار** : وهي ترمز إلى الجود والكرم:

وقـفٌ علـيها الحـب أمطـر غـيمها   أم شَـحَّ؟ أو نـسيت محـبا ذاكـرا [228]

---

(222) اللسان خرف.
(223) الديوان 208.
(224) نفسه 208.
(225) نفسه 68.
(226) اللسان شتا.
(227) الديوان 216.
(228) نفسه 18.

ب- السيل : ماء جار يتكون من غزارة مياه الأمطار [229] فاتخذه الشاعر رمزاً للقوة :

فإذا تعالت صرخة سرنا لها ... سيلا يهد معاقلا وكتائبا [230]

فهو يشبه المجاهدين في قوة اندفاعهم وتوحد صفوفهم بالسيل القوى الذي يهد ما أمامه، ويستخدم الشاعر رموز القوة في الطبيعة وفصل الشتاء مادة خصبة لهذه القوى.

ج- الرياح : يرى الشاعر أن الرياح تخمد النيران:

تعلُو فتُخْمِدُها الرّياحُ وينطفِي ... ما كانَ من وَهْجٍ ومن أوْطَار [231]

وتتلقى الغضب :

هُوج الرياحِ تلقتْ عنها غضبَتّها ... وأسلمَتْها إلى الأمواجِ تُلقِيهَا [232]

والرياح تلوى ما يصارعها :

وهَلْ هَبَّتْ الرِّيحُ يَوْمًا فألْوَت ... بِما كان في شَاهِقَاتِ القِنَان [233]

ولويتها لَيَّ الرِّياحِ لنَخْلَةٍ ... هَيْفَاءَ لا تَدْنُو ولا تَترفَّعُ [234]

وتحمل الرياح الأشواق :

تُحَمِّلُ الرِّيحَ أشْوَاقاً فَتَحمِلُهَا ... عنَّا الرِّيَاحُ وأُخْرَى قَدْ كَتَبْنَاهَا [235]

---

(229) الرائد. السيل.
(230) الديوان 31.
(231) نفسه 46.
(232) نفسه 75.
(233) نفسه 98.
(234) نفسه 114.
(235) نفسه 117.

وتتقلب من حال إلى حال :

حتّـى إذا هَـبَّت رِيَـاحُ زَوابعـي بُـدِّلْتُ مـن رِفْـقٍ إلى إعـنَافِ [236]

وتدفع الرياح الغيوم وتعارك :

وَقُلْـتُ غَـيْمَةُ صَـيْفٍ سَـوْفَ تَـدْفَعُهَا عَنِّـى الـرِّيَاحُ وأَهْـوَاءٌ سَـتَلْقَاهَا [237]

وَيَـا شِـرَاعِى تَمَهَّـلْ بَعْـدَ مَعْـرَكَةٍ مَـعَ الرِّيَاحِ، فَوَعْدِى عِنْدَ مَرْسَاهَا [238]

وقد تكون الرياح ساكنة كناية عن الوقار :

فَحَـرِّكْتَ فِـيهَا سُـكُونَ الـرِّيَاحِ وأَمْطَـرَ مـنْ غَـيْمِهَا الْمُمْطِـرُ [239]

فِلَـمْ رِياحُـكَ خفَّـتْ بعْـد جائِحَـةٍ ولِـمْ سـحَابُك ولَّـى دُونَ إمْطَالِ [240]

والرياح الساكنة أحياناً هي مصدر فزع :

أأفـزعَتْكَ رِياحِـى وهـي سـاكِنَةٌ فكـيف حالُـكَ مِنْها عِـنْدَ إيغَالِى [241]

وتكون رمزاً للهزيمة والفشل :

فَـإِن خَـبَا وَقْـدُهَا أَوْ زَالَ لاَ هِـبُهُ وأَسْـقَطَ الـرِّيحُ أثْمَارِى وأَزْهَارِى [242]

والريح تمحو وتُطهر ما ساء الشاعر :

---

(236) الديوان 184.
(237) نفسه 188.
(238) نفسه 191.
(239) نفسه 205.
(240) نفسه 247.
(241) نفسه 245.
(242) نفسه 68.

لا تستبيني هذه كلّها ... ألقِ بها للريحِ، ريح الشمال [243]
أديرهُم في أصبُعي خاتماً ... أذروهُم للرّيح مثل الرمال [244]

ويرمز التليسي بالزعازع والزوابع والعواصف إلى عواطفه التي تثمر أشعاره :

عنف بعنف وإعصارٌ بزوبعةٍ ... إنْ جَار جرنا وإن أَرْخَى نُوَاتِيه [245]
داريت عَاصِفَها بَمْزحَةِ عابثٍ ... فإذا الحَقِيقَةُ فَوقَ كُلِّ حِجَابِ [246]

والزوابع هي رمز للمرأة :

هي الزّوَابعُ إمّا ثارَ ثائرُهَا ... وهي النسيمُ إذا رَقّتْ حَوَاشِيهَا [247]
هي كالحَيَاةِ زَعَازعٌ وزَوَابِعٌ ... ونَسائِم تُغْرِيكَ بالإبحار [248]

وهي رمز للحياة المتقلبة :

أو مِثْلَ زَوبَعَةٍ رَعْنَاءَ أعْقَبَهَا ... صَحْوٌ، تكاد له الآفاقُ تنهمِرُ [249]

ويكثر التليسي من استخدامه للفظة الأعاصير ويتخذها رموزاً للحياة :

دَوّامَةٌ مِن أعَاصِيرٍ ومِن نَغَمٍ ... ومِن عِنَاقٍ وأقْطَارِ رَكِبْنَاهَا [250]

---

(243) الديوان 136.
(244) نفسه 138.
(245) نفسه 160.
(246) نفسه 260.
(247) نفسه 75.
(248) نفسه 254.
(249) نفسه 202.
(250) نفسه 189.

ويلتقـــى عـــنفُ أمْواجِـــى بعاصِـــفَةٍ   تُلاَزِمُ الْموجَ حتَّى الشَّاطيءِ الخالى [251]

ويتخذها أيضاً رموزاً للزمن :

تجلَّــدى ياصُــخُورَ البَحْــرِ عَاصِــفَةٌ   تَمْــضِى وتَــنْطَلِقُ الآفَــاقُ عُقْــبَاهَا

خَلْــفَ العَوَاصِــفِ أَفَــاقٌ مُــنَوَّرَةٌ   تُــسِرُّ للخَافِــقِ المَحْــزُونِ نَجْــوَاهَا [252]

3- صور الزمان من خلال وحداته الثلاث :

أ- الماضى :

يــرتبط الماضـــى في ذهن الشاعر بشبابه وأيامه الجميلة، فالماضى مُــستَقَرٌ لمعــارف الأمــس وحكمته وتجاربه [253] لذلك نجده كثير الذكر له والهــروب إليه[254] والتحسر على ما مضى من زمن مستعيناً بصور الزمان المختلفة، فهو السالف والأحقاب :

ألفيْـــتُهَا كَالنَّمْـــرِ تَحْمِـــى حَـــوْزَةً   حُسِبَتْ لَهَا مِن سَالِفِ الأَحْقَابِ [255]

والماضى هو الحضارة والمجد :

تلْـــك الحَـــضَارَةُ مـــا زَهَـــتْ   لَـــوْلاَ مَـــنَابعُ وحْيهُـــنَّه [256]

ويعبر عن الماضى بالوداع:

لاَ النَّـصْرُ يَطْغِينـى وتَمْـضى في الهَـوى   لُعَبِـى تُلَـوِّحُ بِالـوداعِ وتَـرْجِعُ [257]

---

(251) الديوان 246.
(252) نفسه 189.
(253) زايد. عبد الصمد : مفهوم الزمن :92.
(254) أنظر الصائغ : عبد الإله : الزمن عند الشعراء العرب 261.
(255) الديوان 154.
(256) نفسه 175.
(257) نفسه 112.

وذكرى الماضى مرتبطة بالشاعر تشده إليها :

فـــى كُـــلِّ وادٍ وكُثْـــبَانٍ ورابِـــيةٍ لَهُـنَّ ذِكْـرَى وأنْـصَابٌ أقَمْـنَاهَا [258]

إن آثار الأولين المستحيلة هي أطلال تذكرنا بالماضى :

فَلْتَحْفظِـــى ماعَـــزُّ مـــن آثـــارهِ مَـا كَـانَ مِـن صَـوْلاَتِهِ ونِـزالِهِ [259]

والأسطورة من مفردات الماضى:

سـينالُكَ الـسَّيل الدُّفـوُقُ وتنتهـي أسـطورةُ الأغَـوارِ والأسَـرارِ [260]

والهجر من فعال الزمن:

وأذَقْـتُكَ الهجْـرَانَ كأسـاً عَلْقَمَـا واضَـفتُ لِلـنيرانِ وقْـدَةَ واقِـدِ [261]

ويمثل كل ماهو قديم « الماضى » الذي يفخرون به لأنه يمثل نقاء الأشياء[262]

وَلِمَـــن أفاخِـــرُ بالقَـــديمِ أصَـــالَةً وَعَـلام أحتَـضِنُ الجَدِيـدَ مَواهِـبَا [263]

إن مـــا يؤلم الشاعر أنه يرى أن زمنه الحاضر ليس بصاحبه لذلك يفر إلى الماضى:

مــن بعــدما عــصف التَّلـيج بـتالدِي جـاءتْ تُناوِشُـنى وتوقِدُ خامدِي [264]

---

(258) الديوان 120.
(259) نفسه 66.
(260) نفسه 48.
(261) نفسه 56.
(262) أنظر الصائغ. عبد الإله 250.
(263) الديوان 35.
(264) الديوان 256.

إن الإنـــسان متعلق أبدا بماضيه لذلك فهو حريص على تدوينه وحفظه من الضياع [265]:

فاسْـــتنطِقِ الـــتّارِيخَ عـــنْ أيّامِهَـــا ولـــرب صـــامتةٍ تَقُـــصُّ نَـــوادِرَا [266]

والغياب أيضاً من صور الزمن الماضى:

لـــن تُذْركـــى قِممَـــى ولا أَغْـــوارِى إنّـــى أَغِـــيبُ بهـــا عـــن الأبْـــصارِ [267]

ولكـــن أهم صور الماضى تكراراً في شعره هي صور الشباب، إذ إن ماضـــى الشيخ شبابه فهو يلوذ بماضيه ليستريح من عناء الحاضر [268] فهو يجسم الوطن في صورة الحبيبة ويطلب إليها أن ترد إليه شبابه :

ردى علـــــيه شـــــبابه وغـــــرامه وأريـــه في ســـبيل الخلـــود مخاطـــرا [269]

ومما يؤلمه أنه لم يتمتع بشبابه بسبب عفته :

حَرَمَتْنـــــى في عهـــــدِ الـــــشّبَابِ لَذَاذَئـــــى

ومَـــضَتْ تُطـــارِدُ في المـــسَاءِ كَوَاكِبـــى [270]

فالـــصورة الزمانية « عهد الشباب » هي ماضى الشاعر أما الصورة «تطـــارد فـــي المساء كواكبى » فهو حاضر الشاعر الذي يراه بعين الشباب الذي ما زال يخفق بين جوانحه :

---

(265) انظر الصائغ. عبد الإله 251.
(266) الديوان 24.
(267) نفسه 41.
(268) انظر الصائغ. عبد الإله 253.
(269) الديوان 19.
(270) نفسه 84.

تـــاج المـــشيب عـــلاك حقـــا إنمـــا رُوحُ الـشباب بـه تَضِجُّ وَتَخْفُقُ [271]

إنـــه اتـــصال الحاضـــر « المـــشيب » بالماضى الشباب والجمع بين المتناقـــضات، فالماضـــى جـــزء أساسى من الحاضر بل إن الحاضر امتداد طبيعـــى للماضـــى [272] ومما يزيد الشاعر مقتاً لحاضره شعوره بأن ماضيه أجمل وأكثر بهجة :

رحـــل الـــشبابُ وغامـــت الـــصورُ لا الـــدلُّ يغـــريه ولا الحَـــوَرُ [273]

رحـــل الـــشبابُ فـــأينَ صَـــوْلَتُهُ لم يُـــبْقِ منِّـــى الهَـــمُّ والفِكَـــرُ [274]

رحـــل الـــشبابُ بكـــلِّ جِدَّتِـــهِ أيـــن الـصِّحاب الغُـرُّ والـسُّمَرُ [275]

ويفرغ الشاعر في تكراره « رحل الشباب» شحنة الحزن التي تملأ نفـــسه، فمـــع رحـــيل الـــشباب تغيم الصور، وتضعف قواه ويتفرق عنه الأصـــحاب وتغـــيب جمالـــيات الحياة. ولشد ما تؤلمه فكرة ضياع شبابه، فنجده يحاول أن يسترده بكل السبل:

إنـــى أبـــيعك حكمتـــى وصـــوابى لـــو رد حـبك مـن قـديم شـبابى [276]

إن خلـــود الـــشباب هو ضالة الإنسان، لأن الحياة لن تكون مبهجة إذا غادر الإنسان شبابه، ولما لم يضمن الخلود لنفسه أراد أن يضمن الخلود في أعماله المجيدة، التي يعبر عنها الشاعر باستعمال الفعل « كان »:

---

(271) الديوان 172.
(272) قاسم. عدنان حسين : لغة الشعر العربى. ط1، 1981، 83.
(273) الديوان 194.
(274) نفسه 195.
(275) نفسه 197.
(276) نفسه 258.

كنا الأخوة والفتوة والندى والمؤثرين على البعيد قرائبا (277)
لو أنصفوا التاريخ كنا أنجما تتألق الدنيا بهن جوانبا (278)

ويستخدم الفعل كان في استرجاعه للماضي :

قد كُنْتُ أَحْسَبُهُ يَصُونُ مَوَاهِبَا فَرَأَيْتُهُ للنَّابِغِينَ مُحارِبَا (279)
ظَنَنْتُهُ عُدَّتي في قَهْرِ سَطْوَتِها فَكَانَ قلبي عبداً من مواليها (280)
إن كنتَ أنتَ البحرَ في أطْوارِهِ صِفَةُ الحَلِيمِ وغَضْبَةُ الجبَّار
أو كنت ذاك الطَّودَ يَعْلُو شامخاً في وحدة الرُّهْبَانِ والأَحْبَارِ (281)

إن عودة الشاعر للماضي بمثابة استذكار يقوم به لماضيه الخاص ويحيل قارئه إلى أحداث سابقة (282) ويقرن التليسي فعل الزمن الماضي «كان» بالحاضر والمستقبل :

تعلو فتخمدها الرياح وينطفيء ما كان من وهج ومن أوطار
وغداً يغادرك الربيع كأنه ما كان ملء السمع والأبصار (283)
قد كنت أقنع من وردى بما حملت كفاى منه وما يكفى لتجديدى (284)

وقد يكون المستقبل حلماً من أحلام الماضي:

---

(277) الديوان 32.
(278) نفسه 36.
(279) نفسه 28.
(280) نفسه 40.
(281) نفسه 45.
(282) انظر بحراوى، حسن : بنية الشكل الروائى 121.
(283) نفسه 46.
(284) نفسه 50.

يَـا يَـومَهَا المَـشْهُودَ كُـنْتَ بِخَاطِـرِي ... حُلُمـاً نَـصَبْتُ لَهُ حِبَالَ مَصَائِدِي [285]

وتلتقى مفردات الزمن الماضى في قوله :

وسـألت عـن أمـس تقـادم عهـده ... أيـام كـنت الـصدر مـن آمالـه [286]

ويلتقى الزمان مع المكان :

أم كـانَ في سَـقرٍ مَرْعَـى نـوازِعُهَا ... وَرَبَّـةُ الجِـنّ كانـت مـن حواريهَا [287]

قـدْ كُـنْتِ أنـت البَحْـرَ في أَهْـوَالِه ... وخَفَائِـهِ وصـفَائِهِ الـبَلُّورى [288]

مـا كَـان لى في دُرُوبِ الحَـيَاةِ ... مـن الحُـبِّ أو رَائِعَـات الحِـسَان [289]

وإنْ ذكَـرْتَ لَـنَا الـرَّيَّان خالَجَـنا ... شَـوْقٌ لِمَـنْ كَـانَ بِالـرَّيان مَرْبَاهَا [290]

وهَـلْ هَـبَّتِ الـرِّيحُ يَـوْمَاً فَأَلْـوَت ... بِمَـا كَـان في شَـاهِقَاتِ القِـنَان [291]

ويتحدث عن فروسيته في الماضى:

فرسـان كـنَّا ومـا زالـت شمائلـنا ... تنمـى إلى قمـة الأمجـاد مـرقاها [292]

إن أفلـتت مِنِّـى الـسِّهام وأخطـأت ... هدفـى فقـدما كـنت جـد صـيود [293]

وتحمل كان قصص الماضى بما فيها من صراع :

---

(285) الديوان 55.
(286) نفسه 66.
(287) نفسه 72.
(288) نفسه 88.
(289) نفسه 97.
(290) نفسه120.
(291) نفسه98.
(292) نفسه 119.
(293) نفسه 109.

كَانَــتْ تَظُــنُّ الأَمْــرَ لُعْــبَةَ عَابِــثٍ سَتَزِيدُ في ضَرَمِ الفـؤَادِ الصَّادِي [294]

مــا كــان عِــنْدَكَ لــيس بالموجــود عــندى أنـا قـد عـم كل وُجُودِى [295]

قــد كُــنْتُ أنتظــر الجــنون يلفنــى لفـا ويـشملِنى العَنِـيفُ الزَّعْـزَعُ [296]

مَــا كَــانَ عَاصِــيهَا لغـيرِكِ يُجْتَنَــى يَــوْماً وطيــبها بغــيرِكِ يُمْــتِعُ [297]

إن قصائد التليسى تفرش حيزاً واسعاً للفعل «كان» يكتفى البحث منها ما أورده لنفسح المجال لصور الماضى الأخرى، فيعبر الشاعر عن الماضى بالفعل فات وكلمة ماضى :

إن تنكــرى مــا فــات مــن أيامــه لـن تنكـرى ماضـيك في أحضانه [298]

فلعــل مــا قــد فــات مــن أيامهــا تلقـاه بـين مـوائدى ووسـائدى [299]

واسـترجع الفكـر مـن ماضـيه كوكـبة مـن الحسان تهـادت بين أسراها [300]

ماضى الشاعر مقترن بشبابه، فيه كل ذكريات حياته الجميلة، فماضيه هــو الحــياة والحب والانطلاق لذلك فهو متعلق به، لا يذكره إلا بالحب أو بالتحــسر علــى فــراقه، فالخوف من الحاضر حصيلة موضوعية للشعور بالإحــباط والغــربة بــين أبناء الزمان، فيلوذون بماضيهم كما تلوذ الفطيمة بمرضــعتها، فــيحلمون بعــودة الماضى الذي لن يعود ويمضون في ذكره ليطمِنوا رغبات النفس فيه. [301]

(294) الديوان 103.
(295) نفسه 107.
(296) نفسه 114.
(297) نفسه 114.
(298) نفسه 148.
(299) نفسه 60.
(300) نفسه 115.
(301) الصائغ عبدالاله. الزمن عند الشعراء العرب 250.

ب ـ الحاضـــر :

نتيجة الماضى وحامل لبذور المستقبل [302] وديوان التليسى يتوفر علـــى الكثيـــر مـــن مفـــردات الزمن الحاضر من حنين الحاضر إلى الماضى:

يَـا يَـوْمَهَا مَـا بَعْـدُ صُـبْحِكَ طَالِـعٌ   يُرْجَـى، ولا نِعَـمٌ تُـسَاقُ لِحَامِـدِ [303]

والشوق إليه :

مـا جـئتُ رَوْضَـكِ مجـتـاحاً ينازعُنـى   شَـوْقٌ إلى زهـرة قـد عَـزَّ جَانِـيها [304]

والحاضـــر هـــو الحال والأحوال، ولزوجة الزمان تجعل من الماضى جوهراً للحاضر: [305]

أضـــنيته وســـألت عـــن أحـــواله   ورآك فاسـتدعى قـديم نِـضَالِهِ [306]

وهو الآن وجوهر الزمان في الآن [307]:

وجه شيخ تكشَّفت عِنده الألعابُ وارتاح من مشاغل غد

انــضبت ســـطوة اللـــيالى خديـــه   ومالـــت بـــوجهه فـــتجعَّدْ [308]

وآن التليسى قد سيطر الزمان عليها وسلط هو ما يمقته عليها :

---

(302) بن عمر محمد موسى: الوعى بحركية الزمن 352 وانظر باشلار غاستون: جدلية الزمن 14.
(303) الديوان 56.
(304) نفسه 38.
(305) باشلار غاستون : جدلية الزمن 14.
(306) الديوان 65.
(307) ينظر باشلار غاستون. جدلية الزمن. مصدر سابق.
(308) الديوان 93.

1- المشيب:

وهو أكثر الصور إلحاحاً على الشاعر، فإحساسه بالمشيب جلي واضح نظـراً للفكرة السائدة باقتران المشيب بالشيخوخة، ونهاية العمر وما يتضمن تلـك الحياة من وهن وضعف وهي حقائق لا يستطيع المرء التغاضي عنها، قـال تعالـى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ۝﴾[309] فارتـباط المشيب بالضعف هو ما دفع الشاعر إلى ذم المشيب الذي جسمه وجعل له عينين تحدقان به :

سمعتنـي أشـكو الحادثـات وأحـنق   وأذم مـا فعـل المـشيب المحـدق[310]

ولكـن الـشاعر لا يثبت على رأيه الأول إذ سرعان ما يسوق حكمةَ تهوِّن من إحساسه :

فتبـسمت لطفـاً وسـاقت حكمـة   إن المـشيب رصـانة وتألـق[311]

خلـف المـشيب عـزائم ووقائـع   يمـضى الـزمان وذكـرها لا يمحق[312]

ويعـد المـشيب تاجـاً يزينه لأن روح الشباب لا تزال تضج في أعماقه:

تـاج المـشيب عـلاك حقـاً إنمـا   روح الـشباب بـه تـضج وتخفـق[313]

وهـو يـرى أن الـشيب ليس دليلاً على الكبر بل قد يصاب الإنسان

---

(309) سورة مريم الآية 4.
(310) الديوان 171.
(311) نفسه 171.
(312) نفسه 171.
(313) نفسه172.

بالـــشيب من شدة الأهوال التي يتعرض لها [314] قال تعالى في كتابه العزيز:

﴿ فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ ٱلْوِلْدَٰنَ شِيبًا ﴿١٧﴾ ﴾ [315].

ويقول التليسي :

مـا شـبت مـن عـدد الـسنين تصرمت ولقـد يـشيب الباسـلون الـسبق [316]

لا تـــشكون إذا الوقائـــع شـــيبت فمـن الوقائـع مـا يـصوغ ويخلـق [317]

ب- الواقـــع :

إنـــه الحاضــــر الذي يعيشه، ولا يستطيع إنكاره ولا يجد بداً من الاعتراف به:

فلتكـــشف الـــصبوات لا حـــرج غطـى العـيون الـشيب والكـبر [318]

وقد يعبر الشاعر عن الواقع «الحاضر» بلفظ « الحاضر »:

تلـك المعـارك مـا تـزال شـهادة مـن أمسها والأمس يخلق حاضراً [319]

وإذا تـــنادى القـــوم في بحـــبوحة ألفـيت حاضـرنا تفقـد غائـباً [320]

فمـا أتيـناه عـن شـوق لحاضـره لكـن أتيـناه مـن عطـف لماضـيه [321]

(314) محجوب فاطمة. قضية الزمن ص 8.
(315) سورة المزمل الآية 17.
(316) الديوان 172.
(317) نفسه 173.
(318) نفسه 195.
(319) نفسه 27.
(320) نفسه 31.
(321) نفسه 165.

ج- الخلــود :

عبــر الشاعر عن الحاضر بكلمة الخلود، إذ إن هذه المفردة أقدر على الإمساك بالحاضر فلا تدعه أبداً [322] فالخلود هو اللاحد [323]

ويظــل حــبك خالــداً لا ينثنــى   للحادثــات وإن بــدون غــوادرا [324]
إنــى لأحــسدها علــى تخلــيدها   وهــي البخـيلة بالـصنيع الخالـد [325]

ويتمثل الحاضر الخالد في فعل الاستمرار « لا يزال » :

وهكــذا لا يــزال الدهــر ينــشدها   حلـو القـصائد تـنديداً وتـنويها [326]

إن حاضــر التليــسى الذي ينطلق منه هو الآن [327] وهذه الآنية هي واقعه المعيش، وزمنه الحاضر الذي يمثله المشيب الممقوت من قِبل الشاعر لــذلك نلمــح فــراره مــن الحاضر نحو الماضى، مستعينا بذاكرته فيستعيد مغامراته وتجاربه السابقة، محتمياً بالماضى الذي يمثل نقاء الأشياء [328].

كــنا علــى شــح الــسماء مــروءة   وشـهامة تكـسو الوجـود مناقـبا [329]
لم يــبق مــن أيامــه إلا الــرؤى   تـروى لـنا مـا كـان مـن سلطانه [330]

---

(322) الصائغ. عبدالاله. الصورة الفنية 171.
(323) زائد عبدالصمد: مفهوم الزمن ودلالته 115.
(324) الديوان 20.
(325) نفسه 59.
(326) نفسه 77.
(327) انظر بدوى. عبدالرحمن، الزمان الوجودى20.
(328) انظر الصائغ. عبدالاله، الزمن عند الشعراء العرب 250.
(329) الديوان 30.
(330) نفسه 147.

ج- المستقبل :

المستقبل هو الآتِ من الزمن والمقبل :

عـن أمـسها عـن يـومها عـن مقـبل   في أفقهـــا آتٍ يـــرن مزاهــــراً [331]

وهو الزمن القادم المنافس للحاضر :

ألفـــيت عاشـــقتى تعانـــق قادمـــا   قـد جـاء يحمـل وافـرا مـبذولا [332]

إنه المجهول المنتظر ولا أحد يعلم ما في جرابه، فهو الجديد :

ولمـــن أفاخـــر بالقـــديم أصـــالة   وعـلام أحتـضن الجديـد مواهـبا [333]

ويجمــع التليــسى فــي هذا البيت بين المتناقضات : القديم والجديد، الأصالة والمواهب، فهو يفخر بزمن مضى، ويحتضن زمناً مقبلاً، وقد رمز للمستقبل بكلمتى الجديد والمواهب، ورمز للماضى بالقديم والأصالة، ويرمز الشاعر للمستقبل أيضاً بالأطفال :

وأعانـــق الأطفـــالَ فـــيه بـــراءةً   وأُخَاطِـبُ الـشبَّانَ عَـزْماً غَاضِـبَا [334]

وسواعد الفتيان:

لـــسواعد الفتـــيان تـــرفع في الـــذرى   علمـــاً وتعمـــر ســـائبا أو دامـــرا [335]

وغايات الأطفال جزء من مستقبله لذلك فهو ينشدها دائماً :

فـــتفوتك الغايـــات عـــند أوانهـــا   وتعـــود تنـــشدها بحـــسرة حاقـــد [336]

---

(331) الديوان 24.
(332) نفسه 62.
(333) نفسه 35.
(334) نفسه 36.
(335) نفسه 22.
(336) نفسه 59.

وللشاعر آمال عريضة يود أن يحققها في مستقبل أيامه، فالمستقبل هو بشائر الآمال :

قالــت فديـتك لا تجـازف إنمـا ... أحبـبت فـيك بـشائر الآمـال [337]

والمـستقبل أمـام الشاعر مجهول، فهو يخشى غده لأنه غيب مجهول لذلك فهو يحاول أن يستطلع هذا المجهول ويستشرف المستقبل :

عـرافتي رصـدت لى ... أيـامَ كـنتُ بمهـدى [338]

وسـألت خـط الـرمل أيـن مـسيرها ... ومتـى يكـون توافـق الأفكـار [339]

وسـألت بـرج الـثور كـل صـبيحة ... عـن أمـرها ونهايـة الأسـفار [340]

إنه يستبق الزمن ليتطلع إلى ماهو متوقع أو محتمل الحدوث [341] ومن رموز المستقبل التي يرددها الشاعر « المواسم » :

ربـيع روضـك مازالـت مـواسمه ... نـضيرة تتمنـى مـن يلاقـيها [342]

ويجسم المواسم في امرأة تحمل بذور المستقبل :

قـد جـئت في زمـن القطـاف مواسمي ... حبلـى بكـل روائعـى ومواهبـى [343]

ومواسم الحصاد هي رؤية للمستقبل :

شـيء يـوزع أثمـاراً وفاكهـة ... مواسـم الجنـى والخـيرات مـرآها [344]

---

(337) الديوان 238.
(338) نفسه 243.
(339) نفسه 253.
(340) نفسه 253.
(341)انظر بحراوى حسن: بنية الشكل الروائى133.
(342) الديوان 39.
(343) نفسه 83.
(344) نفسه 186.

وعـــد النخـــيل بأثمارهـــا مذهـــبة   قد طاب في موسم الأفراح مجناها (345)

موعدنا / مواسم / الحصاد للحقائق التي / تزرعها الأحلام والأوهام /
والمطامح الكبار (346)

وقد تكون هذه المواسم هي الحياة والزمن الدائر :

لكــم غــنمت وأرضــتنى مــواسمها   وكـم رجعت بلا قطف ومحصود (347)

4 – صور أخرى للزمان :

1– الحيــاة :

الحــياة من صور الزمان التي ترددت كثيراً في شعر التليسى، فالحياة نقيض الموت وقد تكررت في الديوان ثمانى عشرة مرة بمختلف الدلالات:

أ– فقد تدل على الشباب :

أعطيـتها مـن حياتـى خـيرَ مـا فـيها   ولا أمــن عطائــى مــن أياديهــا (348)

ب– وهي زمن الشاعر ومقدار خبرته :

هـــم مــع الأثـــباج صـــحبة ماجـــد   خـــبر الحـــياة مـــوارداً ومـــصادراً (349)

---

(345) الديوان 187.
(346) نفسه 221.
(347) نفسه 51.
(348) نفسه 17.
(349) نفسه 23.

ج- وهـي المـرأة « فالمـرأة هي الزمن لأنها مقترنة أشد الاقتران بالحـياة، وإن اقتران المرأة بالحياة متأت من قدرتها الطبيعية على الإنجاب، فهي مصنع الحياة »[350] :

وأرى الحـياة كـريهة إمـا تحجـب دلهـنه[351]

د- إن الشاعر وهو يصف حبه يتشبث بالحياة لذلك فالحياة هي الحب:[352]

دقاتهـا السـاعات قائلـة إن الحـياة الحـب والخطـر[353]

والشاعر مولع بالحياة محب لها لذلك يلقاها مجاهداً :

ونظـل نحملـها رسـالة مـؤمن يلقـى الحـياة مجاهـداً ومحاربـاً[354]
وأراه بـين غـريمتين فهـذه منها الحياة وتلك نسك الراهب[355]
والـناس تنكـر في الحـياة مـشاعراً وتـود لـو ظلـت وراء سـجاف[356]

ولا قـيمة عنده للحياة إن لم تكن « أيامها ضرما وجمرا لاهبا »[357] ويجسم الحياة ويجعل لها قلباً :

والفـن قـد يثـرى الـنفوسُ وإنمـا نـبضُ الحـياة أجـلُّ في الأقـدارِ[358]

---

(350) الصائغ عبدالاله: الزمن عند الشعراء العرب 208.
(351) الديوان 174.
(352) الصائغ عبدالاله: الزمن عند الشعراء العبر 222.
(353) الديوان 198.
(354) نفسه 29.
(355) نفسه 83.
(356) نفسه 146.
(357) نفسه 30.
(358) نفسه 47.

ويدعو للتمتع بها فالحياة رغادة وهناءة:

فدعيك من دنيا الخيال من القضايا الفلسفية
عيشى الحياة بصبوةٍ رعناءَ لا تدع البقية
ذهب وديباج وأسفار إلى الدنيا القصيه
حيث الحياة هناءة ورغادة عند الدجيه [359]

وكثيراً ما يتألم الشاعر لأنه لم يمتع بالحياة، فالألم والقلق من مظاهر الزمن[360]

بلغت مراكِبُهُ الشواطئَ بعد رحلاتٍ هنية
نَفَضَ اليدين من الحياة ومن مشاغلها الدنية
صَرَفَتْهُ عن متعِ الحياة صحائفُ الكتب السَنِيةً
قد عاش في الماضى السحيق وفى عصور العامرية [361]

2 - الدهر :

وهو الأمد والزمان الطويل ومدة الحياة الدنيا [362]

جسّمه الشاعر فأضفى عليه صفة إنسانية وهي التوبة والغناء :

أما إذا هدأت وعاد صفاؤها أيقنت أن الدهر أقبل تائِبا [363]

---

(359) الديوان 209 ، 210.
(360) انظر بن عمر. محمد موسى: الوعى بحركية الزمن 355 ، 357.
(361) الديوان 209.
(362) اللسان أمد.
(363) الديوان 32.

وهكـــذا لا يـــزال الدهـــر ينـــشدها حلـــو القـــصائد تـــنديداً وتـــنويهاً [364]

وللتأكيد على طول الدهر واستمراريته أتى بالفعل « لا يزال ».

3- العصــر :

وهو الدهر [365] ويذم الشاعر عصره فيقول :

أهـو عـصر كعـصرنا بئـست الأيـام ؟ أم عـــالم جمــيل وأرغـــد ؟ [366]

والعصر هو مرحلة من الزمان [367]:

فتبـــسمت لطفـــاً وســـاقت حكمـــة

ولكـــلّ عـــصر بدعـــةٌ وتـــذوقُ [368]

رفقـــاؤه ديـــوان شـــعر واللـــيالى اليعـــربية

ما كان من عصر الضجيج ولا الطبول الأسودية

فالعـصر عـصر اللهـو والصبوات والكأس الروية

كفلـت زعامات الشعوب بما يقود إلى المنية [369]

4- القـدر :

وله اليد الطولى في تحريك الزمن لأنه القضاء الموفق وحكم الله [370] ويجسم الشاعر القدر فيجعله يرسم :

---

(364) نفسه 77.
(365) اللسان دهر.
(366) الديوان 94.
(367) مسعود. جبران : الرائد العصر.
(368) الديوان 173.
(369) نفسه 210.
(370) اللسان قدر.

لا أفــق بعـــد الـــيوم غـــير جبيـــنها رسمــت بـه الأقــدار نـصراً باهراً [371]

والقدر هو الحكم المنزل من عند الله ولكن يأتى بمعنى الحظ :

لا يملـــك الـــدوح العظـــيم ظلالـــه قـدر المـواهب أن تفـيض مشاريا [372]

وخـــل للقـــدر المرصـــودِ خطـــتَهُ تُقَـرِّبُ الـبُعْدَ أو تقصى مواعيدى [373]

نـــزلت بــك الأقــدار حكــمَ مــشيئةٍ وضعت خطاى على الطريق القاصِدِ[374]

5- السـرمـد :

وهو دوام الزمان من ليل أو نهار، أى الدائم الذي لاينقطع[375]

هـو مثلى حيران يضرب في الآفاق شوقا إلى الوفاء السرمد [376]

6 - الأمـد :

منتهـى الأجل[377] أي الغاية والنهاية[378] ويجمع الشاعر الأمد فيكون آماد:

ولأنـــت في طوعـــى كـــدورة خاتمـــى فـاركض بهـا ماشـئت مـن آمـاد [379]

---

(371) الديوان 27.
(372) نفسه 29.
(373) نفسه 52.
(374) نفسه 55.
(375) اللسان سرمد.
(376) الديوان 95.
(377) اللسان أمد.
(378) الرائد الأمد.
(379) الديوان 101.

7 - الحيـــن :

الوقت والمدة [380] وللشاعر مشاعر تختلف من وقت لآخر :

وللمـــــشاعر في أكـــوانها نغـــمٌ — يدنـــو بأنفُـــسِنَا حيـــنا ويقْـصيهَا [381]

ولقـد عـرفت الحـب قـبلك لعـبة — أسـطو بهـا حيـنا وحيـنا أخـضع [382]

تــشدُّ مـــن حـــبلها حيـــنا وتطلقــه — تـزيدُ مـن نُجحهـا حينا وخيباتى [383]

8 - المــوت :

إن من صور الزمان الموت والفناء، هذا السيف المسلط على الإنسان، لا يـضعه الـشاعر في صور رهيبة كالتي دأب الشعراء عليها، أو يحمّلها مـوقفه من الموت، كما نجد عند الكثير من الشعراء، منهم على سبيل المثال أبو القاسم الشابي الذي جعل للموت قصيدة عنونها « يا موت » حيث حمّلها جوهـر مـوقفه من الموت، الذي نكل بوالده تاركاً له عبء مسؤولية أسرة كبيرة فيخاطب الموت قائلاً :

يـا مـوت ! قـد مـزقت صـدرى — وقـــصمت بـــالارزاء ظهـــرى

يـــا مـــوت ! قـــد شـــاع الفـــؤاد — واقفـــرت عرصــــات صـــدرى

وغــــدوت أمــــشى مطـــــرقا — مـــن طـــول مـــا أثقلـــت فكـــرى

يـا مـوت! نفـسى ملـت الدنـيا، — فهـــــل لم يـــــأت دورى ؟[384]

---

(380) الرائد. حين.
(381) الديوان 75.
(382) الديوان 112.
(383) نفسه 106.
(384) الشابى. أبو القاسم: الأعمال الكاملة «أغانى الحياة» ج الأول، الدار التونسية للنشر 1984 م.

ولكن الموت عند التليسى له صور مختلفة فهو حيناً :

مرادفٌ لأعلى درجات الشوق والحب :

تمــوت شـــوقا إن تأخـــر مـــوعدى   وتمـوت حـبا إن ملكت قواعدى [385]

وحيناً آخر رمز لذهاب الشباب، ونهاية الحياة الصاخبة التي رمز لها باللحن:

تلــك الكــؤوس كــبيرها وصــغيرها   نـضبت ومـات اللحن في الأوتار [386]

وهو يجسم الموت، ويجعله يموت ويفنى، ثم يعود لينفى الموت والفناء عن الأصالة :

جِــذْرُ العَــراقة لا يمــوت أصــالةً   تبقَـى علـى الأزمـانِ والأغْـيَارِ [387]

والموت عند التليسى يلبى دعوة الحب :

الحـب عندى دعوة للموت للمخاطر [388]

قالــت لــه والحــب يــسكن عمقهــا   إنــي أريـدك أن تمـوت شـــهيدا [389]

لاشـــيء غـــير العمـــق في إبحـــاره   والمـوت كـلُّ المـوتِ عـندَ كمالـه [390]

وقد يكون في الموت حياة :

أو قطعـــةٌ نَحَـــتَ المـــثَّالُ هيئـــتَهَا   قـد مـات في نَحْـتِها وَجْـداً لتحييه [391]

---

(385) الديوان 57.
(386) نفسه 47.
(387) نفسه 81.
(388) نفسه 201.
(389) نفسه 170.
(390) نفسه 90.
(391) نفسه 156.

والتليسى في ذلك يجمع بين متناقضين الحب وهو الحياة والموت وهو الفناء. وقد لا يذكر الموت بلفظه فهو المنية والردى ..

فالعصر عصر اللهو والصبوات والكأس الروية

كفلت زعامات الشعوب بما يقود إلى المنيه (392)

ويلومهم قومٌ على غياتهم ... فإذَا قضَوْا صاروا من الأبطالِ (393)

حتى إذا لفَّ الردى أصحَابَها ... ألقت عليها روائِعَ الأفوافِ (394)

9 - الرحيل :

صورة من صور الزمان، التي تكررت في شعر التليسى حتى غدا الرحيل همه الذي طغى على ساحة النص وفى ذلك تأثر واضح بالشعر العربى القديم الذي تكثر فيه صور الرحيل :

وكم رحلت وراء الغيد واحدة ... تخشى هواى وأخرى أخت جلمود(395)

وقد يكون الرحيل نحو الجديد :

قالت وفى طرفها أشواق رحلتها ... نحو الجديد الذي يوفى بمقصودي (396)

فلترحل اليوم لا خوفٌ ولا وجلٌ ... نحو الجديدِ الذي يوفى بإكمالى (397)

---

(392) الديوان 210.
(393) نفسه 237.
(394) نفسه 146.
(395) نفسه 50.
(396) نفسه 52.
(397) نفسه 248.

وكثيراً ما يكون الرحيل نحو المجهول :

فمــــا أحــــب مــــسافات محــــددة   في رحلتى نحـو أفـق غـير معهودِ [398]

والرحيل والهجر يمثلان دلالة واحدة :

ولأهجـــرنْ وأرحلـــنّ إذا دنـــت   مِنْكَ الدّيارُ وطَفْتَ حولَ معاهِدِى[399]

ولرحلته مراس ومسالك :

فـى كـل مرسـى مـن مراسِـي رِحْلَتِي   كُــفٌ يُلَــوِّحُ للهــوَى مــنديلاً [400]

وأهم صور الرحيل التي ترددت في شعر التليسى هي رحيل الشباب:

رحـــل الـــشباب وغامـــت الـــصور   لا الـــدل يغـــريه ولا الحـــور [401]

رحـــل الـــشباب فـــأين صـــولته   لم يُـــبْقِ منـــى الهـــمُّ والفِكَـــرُ [402]

رحـــل الـــشبابُ بكـــل جدتـــه   أيـــن الـــصحاب الغُـــرُّ والـــسَّمَرُ [403]

لكـــنها رحلـــت ولم تـــبق ســـوى   حـــسراتها في القلـــب تـــستعرُ [404]

إن مـــا يتعـــرض لـــه الإنسان في حياته من فعال الزمن، حتى إن الشاعر جعل مايراه مرتسما على الوجوه هو رمز للزمن وفعاله، وذلك ما ضـــمنه قصيدة (وجوه) التي تحمل في طياتها تقلب الزمان، وما يتركه من بصمات خلفه.

---

(398) الديوان 52.
(399) نفسه 57.
(400) نفسه 62.
(401) نفسه 194.
(402) نفسه 195.
(403) نفسه 197.
(404) نفسه 198.

10- الـوحـــدة :

يشعر الشاعر بالوحدة بعد ذهاب الشباب:

والـــيوم أحمـــل وحدتـــى تعـــسا لا طـــارقٌ بالـــباب لا خـــبر [405]
وحـــدى فـــلا الكاســـات مُتْـــرَعَةٌ بالحـــبِ لا لحـــنٌ ولا وتـــرٌ [406]
ويقـــيت وحـــدك تـــستعيد مـــشاهدا مـــن حـــبها حفلـــت بهـــا الأيـــام [407]

وقد تكون الوحدة بسبب الفراغ :

فـــإذا بهـــا عـــند الـــصباح وحـــيدةٌ تـــشكو الفـــراغَ وغيـــبةَ الأنـــدادِ [408]

وضياع الحب يشعره بالوحدة :

أخطـــأت خطـــوه طريقـــى فـــسارت في دروب وســرت وحـدى مفردْ [409]
وحـــيدة في دروب الحـــب حائـــرة كأنمـــا فقـــدت أغلـــى غواليـــها [410]
ولكـــم رآك وحــــيدةً في كـــونِهِ وصـلت يَمِـينَ ذِراعِهـا بِـشمَالِهِ [411]

وينضوى تحت صور الزمان الأفلاك [412] اللقاء [413] يد الأحداث [414]

---

(405) الديوان 196.
(406) نفسه 197.
(407) نفسه 213.
(408) نفسه 103.
(409) نفسه 95.
(410) نفسه 70.
(411) نفسه 65.
(412) نفسه 164.
(413) نفسه 164.
(414) نفسه 172.

والمـــشيئة [415] والحـــظ [416] والعهـــد والـــوعد [417] والفراق والتلاقى [418] والثورة[419] الأجيال [420] المجد [421] الفخار [422] اللحظات [423] الأوقات[424] الحـــزن [425] الـــشقاء [426] الخطوب [427] الحادثات [428] الهم [429] المعارك والغزوات [430] البطولة والجهاد والنصر [431] العدو والخطر [432] الشوق[433] القهر والسطوة[434] غوائل الإعسار [435] الغدر [436] الجنون [437] القليل [438].

إن الزمن هاجس التليسى، ويحاول أن يجمده، ولكن الزمن في جريان مـــستمر، وحركة لا حد لها، فللزمان قوة تدميرية، وسطوة لا يستطيع المكان

---

(415) الديوان 260.
(416) نفسه 198.
(417) نفسه 84، 181، 186، 191، 192، 193، 208، 209، 238.
(418) نفسه 76.
(419) الديوان 75، 122، 127، 130، 226.
(420) نفسه 21، 121، 162، 238، 238.
(421) نفسه 118، 26، 47، 81، 94، 110، 114، 116، 119، 163، 168، 204.
(422) نفسه 25، 259، 228، 207، 205، 165، 151، 148، 124، 103، 70، 52، 44، 41.
(423) نفسه 59، 218.
(424) نفسه 67، 136، 198.
(425) نفسه 239، 189، 21.
(426) نفسه 19، 58، 162.
(427) نفسه 18، 73، 26، 31، 73، 147، 171، 172.
(428) نفسه 93، 171، 235.
(429) نفسه 28، 95، 172، 180، 187، 195، 210.
(430) نفسه 27، 75، 116، 138، 149، 238، 240، 247، 257، 259.
(431) نفسه 26، 27، 29، 241، 246.
(432) نفسه 125، 126، 196، 198، 201، 79.
(433) نفسه 51، 52، 57، 65، 70، 85، 117، 120، 25، 141، 155، 163، 242، 248.
(434) نفسه 259، 93، 147.
(435) نفسه 46.
(436) نفسه 63.
(437) نفسه 98، 113، 114، 116، 120، 122، 151.
(438) نفسه 63 .

أن يتـــصدى لهـــا لأن المكان محدد محصور وجامد، لذلك بقدرة الزمن أن يمحـــو وجوده ويطمس ملامحه، بأدواته من صيف وشتاء، وما يحملانه من قـــوة تكتسح المكان، وتمحوه من خارطة الوجود مهما كان اتساعه وامتداده، لـــذلك نجـــد خـــوف الـــشاعر كبيراً من الزمان، فهو القوة التي لا يستطيع مـــصارعتها وتفـــرض عليه ما لا يريد، وتزيل آثار الحبيب وأماكن العشق والهوى وذكريات الطفولة والصبا..

2- صــور المكان :

المكان الموضع [439] والمنزلة [440] أى موطن إقامة المرء ومحل معيشته والإنـــسان عادة يحب المكان الذي يشعره بالحماية، فينجذب إليه ومن ثم يشغل حيزا من الخيال لأنه صار محفورا في الذاكرة [441] ويود البحث في هذا الجزء التصدى لصور المكان الذي أحبه التليسى وانجذب إليه فكرره في قصائده.

1- البـحــر :

تفتحت عينا الشاعر على أفق أزرق بلون السماء، تهدر أمواجه صباح مساء، تفرغ غضبها على صخور الشاطئ التي تحد من انطلاقتها [442] صار هدير البحر مميزاً لديه :

وفـــى غَــدٍ وهَدِيــرُ البحــرِ يَجْذُبُنــى   رَحلــتُ منتظــراً تجديــد مأســاتى [443]

---

(439) ابن منظور. لسان العرب. مكن.

(440) مسعود جبران. الرائد. المكان.

(441) انظر باشلار. غاستون جماليات المكان. تر غالب هلسا. المؤسسة الجامعية. ط 3 79 م ص 9 - 31.

(442) مـــن حـــوار الباحـــثة مع الشاعر بمكتبه بالدار العربية للكتاب بحضور الدكتور عبد الإله الصائغ 98.6.26.

(443) الديوان 106.

وكـــأن البحر بهذا الهدير يعلن عن وجوده، والتقاء الشاعر بالبحر يجلو همومه:

ألقيت في البحـر نفسي وهي ضاحكة وقلـت في البحـر إنهـاء لأزماتـي [444]

وتضفي ألفة المكان على قاطنيه ملامحاً وصفات تمتاح من المكان :

أنـــا إن أردت الحـــق بحـــر ســـاكن أعماقُـــهُ بحـــرٌ وراءَ بحـــارِ [445]

إنه يشبه نفسه بالمكان ويسكن عمق المكان « إننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا» [446] وهو يرمز بهذه الصورة المكانية إلى سعة علمه وعمق أغواره وغموضه.

إن البحـــر كل شيء في ذاكرة الشاعر، فهو يراه في الوجوه: ووجوه بحارها ساكنات قانتات في ليلها تتهجد [447]

ويرى أن المكان يمثل الحب :

والبحـــر تغرينـــي بـــه أمـــواجُهُ فتزيدُ من صلفي وعنف وغُرُوُرِي [448]

ويجعل التليسي للبحر عشقاً لشدة ألفته للبحر :

واخـــر بحـــار العـــشق فـــوق مراكبـــي ودع القـــياد لجـــارف التـــيار [449]

يذكـــر في هذا البيت المكان محدداً محصوراً « بحار العشق » « فوق

(444) الديوان 105.
(445) نفسه 43.
(446) باشلار، غاستون جماليات المكان. ص32.
(447) الديوان 93.
(448) نفسه 87.
(449) نفسه 46.

مراكبـي» ويقـود الزمن المكان في جارف التيار، لأن الزمن متحرك، أما المكـان فهـو ثابت [450] ولكن المكان عند التليسى ليس ثابتاً دائما بل يحمله أحياناً على الحركة:

يحـــرِّكُ البحْـــرَ بحـــرى ... بعـــنفِهِ وبحقْـــدِى [451]

لـولاك مافُتِح الطـريقُ ولارَسَـت ... سُفُنِى وأرْهَـقَ بَحْـرُها أعْـصَابِى [452]

قالـت وقـد لانـت بأعطافهـا ... والبحـرُ يعلُـو مَـوْجُهُ مـا يـزال [453]

فهـو يجـسد البحـر في البيت الأول ليحرك غيره، وفى البيت الثانى يـرهق الأعـصاب، وفـى البيت الثالث تتمثل حركة البحر في علو موجه واسـتمراره في العلو، والمكان هنا ليس مكاناً فحسب بل هو رمز لأحاسيسه وعواطفه، إنه يلجأ للبحر ولشاطئ البحر كلما أحس بحاجة لذلك لأنه يشعره بالأمن والحماية :

والـسيرُ في الأعْمَـاقِ؟ كَـمْ مِـنْ مُبْحِرِ ... عـزَمَاتُهُ خُـذِلت عـنِ الإبحـارِ؟

ورأى الـسلاَمَةَ أن يعـيشَ بـشَطِّهَا ... في ظـلِ مكرُمَتـى وفـضلِ ستارى [454]

شـيءٌ مـن البحـرِ في إقبالِ موجَـتِهِ ... نَحو الشواطِئ تغفو فوق حَصْبَاهَا [455]

أو فامكثـى بالـشط صُـنْعَ محـاذِرٍ ... وَجِـلٍ يَهَـابُ المَـوْجَ في إقـبْالِهِ [456]

---

(450) باشلار. غاستون. جماليات المكان ص 22.
(451) الديوان 243.
(452) نفسه 155.
(453) نفسه 143.
(454) نفسه 42.
(455) نفسه 187.
(456) نفسه 90.

فالـشاعر قـد جعل من الشط مكمن الأمان من الزمن وحوداثه، وقد رمز بالإبحار والموج وإقباله «للزمن»، فالزمن يفرض نفسه على كل شيء حتى المكان:

والـشاعر كثيـر الـرحلات في بحار الحياة، وهو يرى أن زمنه قد أوصله إلى مكان الأمان:

بَلَغَـت مـراكِبُهُ الـشواطِئَ بعـد رِحْـلاَت هنِـية

نَفَضَ اليَدينِ من الحَيَاة ومِن مَشَاغِلِهَا الدَنِيَّة(457)

إن التباين بين الزمان والمكان يختفي في هذا البيت، وذلك لأن الدورة الـزمانية تحـوّل الزمان إلى مكان (458) والشاعر في ديوانه دائم البحث عن المكان :

فـإذا مَـضَى عنـي الجـنونُ وأقلَعـت سُـفُنى تـرومُ الـشاطئَ المَأمُـولاَ (459)

فلـتُعطِهَا فُـرُصَ الـتقَلُّب رُبَّمَـا أرْسَـت بِهَـا في الـشَّاطِئ المُخْتَارِ (460)

لى سـاعةٌ مـنها وَتَمـضِى بعـدها سُـفُنى لتكـشِفَ مـرفأً مجهـولاَ (461)

إن المحطـات الأمنـية مـن مفردات البحر، وأدواته كثيرة في شعر التليسى فمن الشاطئ إلى المرفأ، وهناك المرسى وكلها مترادفات دلائلية :

حتـى اسـتقرتْ علـى رأيٍ يـوافِقُها بـأن تَجُـرَ حِبَالِـى نحـوَ مَرْسَـاتِى (462)

---

(457) الديوان 209.

(458) انظر دوران. جيلبر، الانتروبولوجيا ص 261.

(459) الديوان 86، 61.

(460) نفسه 87 - 254.

(461) نفسه 149 - 62.

(462) نفسه 106.

ويـا شـراعى تمهّـل بعـد معـركةٍ   مـع الـرياح فوعدِي عنْدَ مَرْسَاهَا [463]

فليركَـبَ المـوجَ وليُبْحِـرْ لِطِيِّـتِهِ   فَلَـن يَـرانا دُمُـوعاً في مَرَاسِـيهِ [464]

ويجد الشاعر أحبابه في كل المراسى:

فى كـل مرسـى مـن مراسـى رحلتى   كُـفٌّ يُلَـوِّحُ للهَـوَى مَـنْديلاَ [465]

وقد لا يذكر الشاعر البحر بلفظه فهو اللج والخضم :

نـضيعُ في اللُّـجِّ وفـى مـوجِهِ   لا شَـاغِلٌ يَـصرِفُنا لا سُـؤَالْ [466]

لـرجالها في البحـر فـوق جبيـنِهِمْ   يمشى الخـضمُّ زوابِعـاً وهواجِـراً [467]

في الصورة الأخيرة يجسد البحر والخضم فيمشى فوق جبينهم.

وربما يكون بحرُ الشاعر مختلفاً عن المعنى السابق:

ولا ركـبتُ بحـورَ الـشِّعْرِ عاصـيةً   كمِـثْلِ عِـصْيَانِها شَـتَّى دَواهِـيهَا [468]

فلقد ألِف الشاعر بحور الشعر حتى صارت في خياله بحراً يُركب.

وتأتى الأمواج أحياناً حاملة لدلالة المكان مع الحرف « على »:

كـم أبحـرتْ سـفنى علـى أمـواجِهِ   وتراقـصتْ طـرباً علـى ألحانِـهِ [469]

---

(463) الديوان 191.
(464) نفسه 158.
(465) نفسه 62.
(466) نفسه 140.
(467) نفسه 23.
(468) نفسه 77.
(469) نفسه 149.

والمراكب أيضا مكان :

واغــر بحــار العــشق فــوق مراكبــي   ودع القــيــاد لجــارف التــيــار [470]

وللمكان عمقه في شعر التليسي والعمق له دلالة الغموض والأسرار:

والسر في الأعماق؟ كم من مُبحرٍ   عــزَماتُهُ خُــذِلت عــنِ الإبحــارِ [471]
واسكُبْ لهيبَ النارِ في أعماقِهَا   وأتــرُكْ لهــا الأحــلامَ والتخيــيلا [472]
أريــد عــنفاً وإعــصاراً وزلــزلةً   تَــستَلُّ شِعْرِى من أعماقِ أغواري [473]

وعمــق المكــان « داخله » وسطحه «خارجه » وهي جدلية الداخل والخارج[474] يشكلها التليسي في قوله :

لا الــسطح أعــرِفُهُ ولا أَعْمَاقُهــاَ   تُعطِي يـداً تُفضِى إلى الأسْبَابِ [475]

والعمق ليس للبحر فقط بل للنفس أعماق تُسكن:

قالــت لــه والحــبُّ يــسكُنُ عُمقَهَــا   إنــى أُريــدُكَ أن تَمُــوتَ شــهيداً [476]
يــزيدُ عُمُــرُكِ عِــنْدِى كُلَّمَــا رَحَلَــتْ   فى عُمْقِ نَفْسِكِ آثامِى وأَوْزارِى [477]

(470) الديوان 46.
(471) نفسه 42.
(472) نفسه 63.
(473) نفسه 67.
(474) أنظر باشلار. غاستون. جماليات المكان ص 191.
(475) الديوان 152.
(476) نفسه 170.
(477) نفسه 68.

يجسد الشاعر صخور البحر فيناديها :

تجلـــدى يـــا صــــخورَ البحــــرِ عاصــــفةٌ
تمـــضى وتــــنطلِقُ الآفــــاقُ عُقْــبَاهَا [478]

ومن صور المكان البحرية :

وقفت عند السوق / في أرصفة الميناء. والقطار [479]

إن رصـــيف الميـــناء هـــو المكان الخارجى للبحر، حيث تضع السفن أحمالها وتستريح من عناء السفر.

2- المدينـــة :

عـــاش الـــشاعر في المدينة القديمة بباب البحر، فألِف بيوتَها ودروبَها وأزقَتها الضيقة، لذلك نجد أشياء عدة مما ألف في المدينة في شعره :

يا منـزِلَ الـصَّبَوَاتِ كـم لـك مـن يـدٍ عِـنْدِى سـأحْفظُها وفـيًّا شـاكرًا [480]

تمـــثل المديـــنة وطنه الكبير، فهي موطن حبه الأول، وذكريات طفولته وهو هنا يجسد « منزل الصبوات » ويناديه كإنسان، إن أهم ملامح المدينة هي بيوتها، لذلك يقدم تحية لأولئك الذين عمروا بيوت مدينته، ولم يتركوها خراباً:

للمنجــــبات لُـــيُوتَها والعامـــرات بــيوتَها والمــبدعاتِ عناصــــراً [481]
هــذِي الــدِّيار علــى رَحَابــةِ سَــاحِها هِـيَ أسـرةٌ صُـغرى تَشُدُّ أواصِرًا [482]

---

(478) الديوان 189.
(479) نفسه 218.
(480) نفسه 23.
(481) نفسه 23.
(482) نفسه 26.

ويجمع التليسى عدة صور لأمكنة مختلفة في بيت واحد :

ويمـــرُّ قدَّامِـــى الغـــريبُ كأنَّــــهُ رَب الـــدِّيَارِ مَـــنَازِلاً وَمَــضَارِباً (483)

فـــصور المكـــان تتمثل في « قدامى، الديار، منازلاً، مضارباً » وهي رموز للوطن، والدار هي بيته ومكان استقراره:

ويـــزيد زهـــدى في تألـــق كوكبـــى وتَجيُّنـــى الغايـــاتُ عـــند الـــدارِ (484)

والديار أيضاً هي موطن الأحبة :

وكـــم وقفـــنا علـــى رســـمٍ نُـــسائلُهُ عـــن الـــديارِ الـــتي آوَت مَطَايَاهـــا (485)

وكـــم منحـــنا جـــدار الـــدار مـــن قُـــبَلٍ كُرمـــيِ لـــسَاكِنةٍ في الـــدارِ نهـــواها (486)

وصورته هذه من صور الشعر العربى القديم، حيث الوقوف على الأطلال «رســـم نسائله» والسؤال عن ديار الأحبة حيث مأوى مطاياها، وهو يكرر كلمة الـــدار فجاءت جمعا في البيت الأول، وفى صدر البيت الثانى جعل للدار جدارا، وفى العجز جاءت مجرورة بحرف الجر «فى» وهي بمعنى « داخل الدار ».

ويأتى بالدار بمعنى القلب:

لـوَددتُ لـو طاوعـتُ بعـضَ فُـتُورِها عنـى وأبعـدْتُ الهـوى عن دارى (487)

وطـــرق المدينة ومسالكها ودوربها تبقى محفورة في الذاكرة كالبيوت فهي دروب الحياة :

---

(483) الديوان 57 - 34.

(484) نفسه 79.

(485) نفسه 117.

(486) نفسه.

(487) نفسه 250.

ومـــا كـــان لى في دروب الحـــياة مـن الحـب أو رائعـات الحـسانِ [488]

أخطـأتْ خطـوهُ طريقـى فَـسَارتْ في دُرُوبٍ وسِــرتُ وحــدى مفــردْ

وإذا الــدربُ ضَــمَّنَا بَعــضَ حــين زَحَمَتْــنا الوجـوهُ في خـيرِ مَـوْرِدْ [489]

ودرب الشاعر غير واضح فهو مبهم :

غابــت ســواطعُهُ وأُبهــمُ دَربُــهُ ويَظـلُ يَجْذِبُنِـى العزيـزُ الأمـنعُ [490]

وعــادة تكــون الــدروب ذات حيوية ونشاط ولكن دروب الشاعر راكدة أحياناً:

دُرُوبُهـــا ركــدتْ في الظِّــلِّ أزمــنةً أَطَـلَّ وَجْهُـكِ عِنْدَ الفَجْرِ احْيَاهَا [491]

وهناك درب للحقائق :

وسـلكت في دربِ الحقائِـقِ مـا طَـوى أقـصى المدى وأبان عن أسرارى [492]

ودروب الحب :

وحـــيدةً في دُروبِ الحـــبِّ حائـــرةً كأنمـــا فقــدتْ أغلــى غَوَالِــيهَا [493]

نثــرت مــن بدائــعِ القُــولِ والفهْــم علـــى دَرْبِــنَا جمــيلَ حُلاَهــا [494]

---

(488) الديوان 97.
(489) نفسه 95.
(490) نفسه 113.
(491) نفسه 189.
(492) نفسه 252.
(493) نفسه 70.
(494) نفسه 261.

إلفـــانَ في دربٍ تـــتابَعَ ســـيرُهُ　　صَفْواً فَحَالُـكَ قِطْعَـةٌ مـن حَالِهِ [495]

وفـــي الـــصورة الأخيرة يصور الدرب يسير، فهو رمز لمضي الحياة وعدم توقفها [496] وقد يرمز بالدرب إلى اللهو :

وتَـسُدُّ دَرْبَ القلـب عـن طـرّاقِهِ　　مـن كـلّ غانـيةٍ وذاتِ سِـوارِ [497]

إن الـــشرايين هي دروب للقلب وطراقه الدماء، ويرمز بالدروب أيضاً إلى المستقبل :

لكـــنها الأجـــيالُ طَـــوْقُ أمانـــةٍ　　في العُنقِ تَحْلُـمُ بالدروبِ أزاهرًا [498]

والدرب هو طريق الشاعر في الحياة :

فَلتَقبلـــى حُكْـــمَ المـــشيئةِ إنهـــا　　وَضَعتْ خُطاكَ عَلَى طَريقِ عَذَابِى [499]

إن الشاعر يشكل صور الطريق ويترك للزمن رسم طريق الحياة :

وتـــركتُ للأيـــامِ رَسْـــمَ طَـــريقها　　بالطُـولِ إن شـاءَت أو التقـصيرِ [500]
ولـــرُبّمَا امـــتَدَّ الطَـــريقُ فَـــزَادَ مـــن　　شـــوقِ الطلـــيقِ للهفَـــةِ المأسُـــورِ

ويلتمس طريق منجاته :

فمـا مـضَت مـن رحيلـى غـيرُ مرحلة　　حتـى التمستُ طريقاً نحو منجاتى [501]

---

(495) الديوان 65.
(496) باشلار. غاستون : جماليات المكان 41.
(497) الديوان 48.
(498) نفسه 21.
(499) نفسه 260.
(500) نفسه 85.
(501) نفسه 105.

والمــرأة مفــتاح طــريقه نحو الحياة، والطريق رمز للبحث والتطلع والتحفز ونشدان الأمثل في الحياة [502]

لــولاكِ مافُــتح الطــريق ولارَسَــت سُـفُنِي وأَرْهَـقَ بَحْـرُهَا أعـصَابِي [503]

والطريق للعبور :

أمــــن أجـــل عابـــرةٍ بالطـــريقِ تبــيعُ المقـــيمَ ولا تُـــشْعُرُ [504]
لَيْلَـى وَنُعْمَـى والـتي أَوْدَت بِكُـلِّ ذَوِي رَوِيَّـه
لاَ يَخْدَعَـنْك إنـهُ قَطَـعَ الطَّرِيقَ سِوَى ثَنِيةْ [505]

ومن الأمكنة التي تحتويها المدينة وتتمم معالمها (السوق) :

حَـيَّا الحَـيَا تِلْـكَ الـرُّبُوعَ وإِنْ غَـدَتْ سُـوقاً تُنِـيل الطَّـارِئِينَ رَغَائِـبَا [506]

وقفت في الشوارع الكبيرة / وردهة المطار / وقفت عند السوق [507]

الحي :

هـل حيُّها جـادَهُ غـيثٌ وهـل نَعِمـتْ عـند الـربيعِ بأحـوالِ رجـوِنَاها [508]

المنائر :

ولــدَى المنائــر في مــسالِكِ رحلتــي خـبرٌ يقَـصُ حِكَايتـى تفـصيلاً [509]

---

(502) مرتاض. عبد الملك: شعرية القصيدة قصيدة القراءة 49.
(503) الديوان 155.
(504) نفسه 206.
(505) نفسه 209.
(506) نفسه 30.
(507) نفسه 218، 217.
(508) نفسه 117.
(509) نفسه 62.

ويــا فــؤاداً تعامــى عــن مــنارتِها ... أرِحْ سفينك خوضُ اللُّجِّ أضناها [510]

المنابر :

مــن أجــلِ عيْنَــيها المعــاركُ كلُّهــا ... وَلَهَــا نُعِـدُّ مـع الـسّروجِ منابِـراً [511]

المحراب والمعبد:

لـو قـد مـضت للعُمـق في إغْراضِـها ... آلــت إلــيكِ صــدارةُ المِحــرابِ [512]

وصــرفتَ خــيرَ العُمْــرِ بــين معابــدٍ ... للفكــرِ أو في هــيكلِ الأشــعارِ [513]

المسرح :

هــنالِكَ الفَــنُّ مجــدٌ فــوقَ مــسرحِهِ ... يــزيدُ في روعــةِ الدُّنــيا تلاقِــيهِ [514]

النادى :

فلــسوفَ تحملــكَ النــسائمُ في الدُّجى ... نحــوى ويــشغفُك ضــياءُ النادى [515]

فلــو يكــونُ بهــا فــرداً لمــا ســجدت ... لــه الجــباهُ خــضوعاً عــند ناديــهِ [516]

الحصن :

قـد زلـزلت مـن قلاعـى كـلُّ راسيةٍ ... وصادرَتْ من كنوزِ الحصنِ أغْلاَهَا [517]

---

(510) الديوان 192.
(511) نفسه 25.
(512) نفسه 155.
(513) نفسه 47.
(514) نفسه 163.
(515) نفسه 100.
(516) نفسه 158.
(517) نفسه 188.

المجالس :

شــيءٌ يقــولُ غــداً تحلــو مجالِــسُنَا ... ويكشِفُ الأُفْقُ عن أشياءَ أَخْفَاهَا [518]

الصرح :

ولــتلك ســتُّنا نُــضيفُ لِمَــا بَــنَوا ... صــرحاً ونَــترُكُ للبــنينِ عمائــراً [519]

أبــداً نَــذُودُ الــضَّيْمَ عــن جَنَــبَاتِهِ ... ونَــرُدُّ صَــرْحَ الحاقِــدِينَ خَــرائِباً [520]

الجسر :

إصــرفْ هَــوَاكَ إلى الحَقَائِــقِ إنَّهــا ... جِــسْرُ الوُصُــولِ لــرائِعِ الأوطــارِ [521]

الأسوار :

يجــتازُ وجهَــكَ أســوَارِي فَيَفــتحُها ... للشمسِ للنورِ للإشراقِ يَرعَاهَا [522]

لــو حِينِ ثَــارت بــنا الأحــلامُ ثــوْرَتُهَا ... تَجَاوَزَــتْ لــتَهَاوى سُــورُ مَخْبَاهَا [523]

تــتجاوزِ الأســوارَ تقــضي بالــذي ... تَهْــوَى فــلا نــدمٌ ولا آثــامُ [524]

الساحة :

حتـى وجـدتُ الـصبرَ يَـترُكُ سـاحتي ... يـوماً ويحْكُمُنِـي الجُـنُونُ الأَرْوَعُ [525]

---

(518) الديوان 187.
(519) نفسه 22.
(520) نفسه 29.
(521) نفسه 252.
(522) نفسه 189.
(523) نفسه 122.
(524) نفسه 214.
(525) نفسه 113.

والمدن هي المأوى :

ستظل مــأوى الأكْــرَمِينِ ومَوْطِــناً   للنُّــبلِ تنسِيجُ مــن سَنَاهُ مــآزرًا (526)

وثراها هو ثرى الوطن :

اليأسُ لم يسكنْ ثَرَاهاَ على الطَّوَى   أتُــرَاهُ يَــسْكُنُهَا خَــصِيباً عَامِــرًا (527)

أوَ أُطعِــمُ الــوَطَنَ الكَــبِيرَ حُــشَاشَتِي   وأُعَانِــقُ الأَحْــرَارَ فِــيهِ مَوَاكِــبًا (528)

ولــست أدرِي هــلْ الفِــرْدَوْسُ مَوْطِــنُهَا

قَــبْلَ المجِــيءِ إلى دُنــيَا مُحبِّــيهَا (529)

وطــنُ رَضَــعْنَا حُــبَّهُ فأَتَابَــنا   عــن حبِّــنا ألمــاً وهمــاً واصــبَا (530)

وللمدن حدود قد تحد من حركة الشاعر :

سَــيدُكُّهَا تِلْــكَ الحُــدودَ وتَنْتَهِــي   رَايَاتِهَــا خِــرَقاً وخِيــشاً بائِــرا (531)

وتَــصُدُّنِي عــند الحــدودِ حِراسَــةٌ   جَعَلُــوا لهَــا هَــدْرَ الكَــرَامَةِ وَاجِــبًا (532)

قــد أطْلَقَــت مــنها المــشاعِرَ نحــوَهُ   فهــي التَّحــرُّرُ لا يُقــيمُ حُــدُودَا (533)

ولها أركان:

عَــصَفَت بِــهِ هُــوجُ الخُطُوبِ فزعزعتْ   مــن صَــرْحِهِ وأتَــتَ علــى أَركانِهِ (534)

---

(526) الديوان 27.
(527) نفسه 35.
(528) نفسه 72.
(529) نفسه 28.
(530) نفسه 27.
(531) نفسه 33.
(532) نفسه 168.
(533) نفسه 168.
(534) نفسه 147.

3- الـريـــاض :

الــرياض من الأماكن التي كثر ترددها في شعر التليسى فهي انعكاس لحبه للطبيعة :

أعطانــى الــروضُ مــنْ شــتَّى نَفَائِـسِهِ   كُـلُّ المَوَاسِـم جَـادَتْ لى بِغالِـيها [535]

ويرمز بالرياض إلى الوطن المعطاء :

سأشـكرُ الرّوْضَــةَ الـسّمحَاءَ ما مَنَحَتْ   وَأسـتزيدُ مِـنَ الـنُّعْمَاءِ سَـاميها [536]

إن الــشاعر في هذه الصورة يجسد الروضة، ويشكرها على ما منحته من خيرات، فهي مكانه المحبوب، والأرض الطيبة المعطاءة.

والروضة هي المرأة :

مـا جـئتُ رَوْضَـكِ مجـتاحاً ينازعُنـى   شـوقٌ إلى زهـرةٍ قـد عـزَّ جَانِـيها [537]

ريــيعُ روْضِــكِ مَازَالــت مواسِــمُهُ   نَـضيرةً تتمنَّــى مــن يُلاقــيها [538]

فأنـــا الـــرياضُ الغُـــنُّ في أفـــيائِهَا   رِيُّ الظمَـــاءِ وَرَاحَـــةُ الأســـفَارِ [539]

إن المرأة هي المكان والسكن :

فاسـكُنْ إلى روْضِـى الجَمـيلِ فجنّتـى   مـا شـئتَ مـن ظِـلٍّ ومِـن أنهـارِ [540]

---

(535) الديوان 39.
(536) نفسه 39 .
(537) نفسه 45.
(538) نفسه .
(539) نفسه 45.
(540) نفسه 46.

فهي المكان الذي يستلهم منه أفكاره وأشعاره :

باقاتِ شعرى من أزْهارِ رَوْضَتِهَا كُلُّ القصائِدِ فيضٌ من معَانِيها [541]

يمتاح التليسى من الطبيعة ما يناسب تجربته الشعرية، ليشكل صوره المكانية، ولكن قد يعبث الزمان بالمكان :

وَوُجوه مَشَتْ عَلَيها الخَطَايَا عَابِثَاتٍ بروضها فتجرَّدْ [542]

وقد يضيء الزمان المكان ويدخل عليه البهجة :

إنّى أرَى بالأُفُقِ خطُّ ضِيَائِهِ فجْرِي برَوْضِكِ أو بِظِلِّ خُلُودِي [543]

ويوحى الروض إلى الشاعر بإيحاءات فيطلق عليه روض الهوى :

رَوَّحتُ عن ألَمى بثغْرِ بَاسِمٍ وقطفتُ من رَوْضِ الهَوى أزهاراً [544]

والمكان لا يصمد أمام الزمان :

وقد ترأنا نزورُ الروضَ أرْمَضَهُ وهْجُ الهجيرِ وعَيثٌ في نواحيهِ [545]

4 – الواحة :

مكان في الصحراء فيه ماء وزرع [546] فهي نقطة الأمان في لهيب الصحراء ومجاهلها :

---

(541) الديوان 77.
(542) نفسه 93.
(543) نفسه 111.
(544) نفسه 151.
(545) نفسه 165.
(546) جبران. مسعود، الرائد. الواحة..

فَـوَجدْتَ في قـيظِ الهَوَجِـرِ وَاحَـةً وقـنعتِ مـن حبى بطـيفِ شاردِ [547]

وأَشُـدُّ في لَهـبِ الهَجِـيرِ رَوَاحِلـى والـواحةُ الخضراءُ بعضُ مكاسبى [548]

ولـلـواحة سحرها الأخاذ عند الغروب، حيث يجتمع الزمان والمكان في لوحة جميلة :

لأصـيلِهَا ونخـيلِهَا ولِـوَاحِهَا عندَ الغروبِ وقد جَلَونَ سَوَاحِرَا [549]

والمكان معرض لتقلبات الزمن :

مـن أنـتِ؟ مـن أنـتِ؟ ومـا تبتغـى في واحتـى عاصـفةٌ مـن شمـالْ [550]

مَالَـت عَلَـى صَـدْرِى فَقَبلْـتُهَا وغابـت الـوَاحَةُ خَلْـفَ الـرِّمَالَ [551]

يُغيب المكان في « صورة البيت الثانى »المكان الآخر، وغياب المكان تلاشيه وذوبانه.

والمكان عند التليسى رمز للمرأة :

وتلـك واحـتُهَا بالظـلّ وارِفَـةٌ عـنْدَ الـشُّطُوطِ الـتي كنا هَجَرنَاهَا [552]

المروج :

أراض واسـعة فيها نبات كثير [553] ويشكل الشاعر صورته المكانية رامزاً بها إلى نفسه، مشبها لها بالمرج الجديب بعد ذهاب الشباب :

---

(547) الديوان 58.
(548) نفسه 82.
(549) نفسه 24.
(550) نفسه 132.
(551) نفسه 144.
(552) نفسه 192.
(553) مسعود. جبران. الرائد. مرج.

وردَدتِ للمـــرَجِ الجـــديبِ رَبِـــيعَهُ لَمَّــا طَلَعْـــتِ مــع المَسَاءِ الـبَارِدِ [554]

ويجعل المرج مسرحاً للرقص، والأكاليل من الروابى :

كأنهـــا ربـــةٌ في المـــرجِ راقـــصةٌ قــد كُلِّلَــتْ بِــزُهُور مِــن رَوَابِـيهَا [555]

وَتُجيبُـيهَا خَلْـفَ المُـرُوجِ صَــوَاحِبُ بَــيْنَ الـزُّهُورِ يَمِــسْنَ في الأبــرادِ [556]

فجَذَبْــتُهَا جَــذْبَ المُــرَوِّضِ مُهْــرَةً رَعْـنَاءَ تَــسْرَحُ في المُـرُوجِ وتَـرتَعُ [557]

الدوح :

البيت العظيم، والشجرة العظيمة [558] والشاعر يعشق الدوح :

للعاشِـــقِينَ لكُـــلُّ دوحٍ رَاسِـــخٍ في أَرْضِـــهَا والحَــافِظِين ذَخَائِــراً [559]

لا يملـــكُ الــدوحُ العظـــيمُ ظِلالـــهُ قَـدَرُ المَـوَاهِبِ أَنْ تَفِـيضَ مَشَارِبَا [560]

وصـــورة الدوح العظيم نستطيع أن نقول إنها رمز للأصالة حيث الجذور العريقة.

الحقول :

الأرض الطيبة التي يزرع فيها [561] لذلك يأخذ الشاعر من يحب إلى الحقول :

---

(554) الديوان 54.
(555) نفسه71.
(556) نفسه 103.
(557) نفسه 214 - 113.
(558) مسعود. جبران : الرائد. دوح.
(559) الديوان 22.
(560) نفسه 29.
(561) الرائد الحقل.

فراشــةُ الحقــلِ كــم طَافَــت بناضِــرَةٍ   مــن الــزُّهُور وظَلَّ الشَّوْقُ يُضْنِيها [562]
للـــــزارعين حقـــولَها ومُــــرُوجَها   والناســــجين لهـــا رِدَاءً فاخــــرًا [563]

الأرض:

الأرض منبت الجذور والأصالة منها تخرج الفروع وتمتد :

ويقَــدْرِ أعمَــاقِ الجُــذُور وغَوْصِــهَا   في الأَرْض تَـرْتَفِعُ الفُـرُوعُ مَـرَاتِبَا [564]
أَوْ هكَــذَا تَغْــدوا الأصــولُ غــريبةً   في أرضِــها وتــصيرُ كمــاً سَــالِبًا [565]

والأرض هي مكان للخير والشر :

قــد أفلــتَتْ ذَاتَ يــومٍ مــن جَهَــنَّمِهَا   وجَاءَت الأَرْضَ كى تَشْقَى وتُشْقِيها [566]
كمهــــرةٍ في فِجــاجِ الأرضِ ســـابِحةٍ   تُــسابقُ الــريحَ لا تعــنُو لِــرَاعيهَا [567]
ولقــدْ تجــوبُ الأرضَ تَبْغِــى مَــوْئِلاً   يَحْميك من سِجْنِى ومن أصْفَادِى [568]

السطح :

لا الــــسطْح أعــــرفُهُ ولا أعمَاقُهـــا   تُعْطِـى يـداً تُفـضي إلى الأسْـبَابِ [569]

السفح :

سـيُعِيدُك الــسَّفْحُ البغــيضُ لِقِّمتِــى   وأَرَاكَ في سَـمَري ومِـنْ أَجْـنَادِى [570]

(562) الديوان 70.
(563) نفسه 22.
(564) نفسه 37.
(565) نفسه 36.
(566) نفسه 72.
(567) نفسه 73.
(568) نفسه 100.
(569) نفسه 152.
(570) الديوان 102.

الهضاب :

ومَوَاعِدِي شَتَّى ولكِنْ مَوْعِدٌ خَلْفَ ... الهضَابِ يَلُوحُ فَجْراً نَاثِراً [(571)]

وأُخُوَّةٌ في الضيقِ يَسْتَنِدُ بَعْضُهَا ... بَعْضًا فتمتلِئُ الهِضَابُ مَنَاكِبَا [(572)]

وتكثر في الواحة الخمائل :

وخمائِلُ الأزهَارِ أبهي مَنْظَراً ... من زَهْرَةٍ سَكَنت صُخُورَ الوَادِى [(573)]

ومن جماليات المكان في الواحة ما فيها من ظلال وفيء :

وتلفتتْ عينى لتحفَظَ بعَضَ ما ... نالتْ بأفياءِ النخيل أصيلاَ [(574)]

شيءٌ يَمُدُّ وُعُوداً نحْوَ سَاقِيةٍ ... رَقْرَاقَةٍ في ظِلاَلِ النَّخْلِ مَجْرَاهَا [(575)]

لكنها رَقَدَتْ في الظِلِّ وَادِعَةً ... وفَضَّلَتْ خَاطِباً مِن بَعْضِ قُرْبَاهَا [(576)]

الروابى :

كأنَّهَا ربةٌ في المَرْجِ راقِصَةٌ ... قَدْ كُلِّلَتْ بِزُهُورٍ مِن رَوَابِيهَا [(577)]

وَصِفْ جُمُوحِى إنَّنى مُهْرَةٌ ... شَارِدَةٌ بَيْنَ الرُّبَى والتِّلاَلْ [(578)]

الغدير والنهر :

وأظلُّ أظمأُ والغديرُ مُجَاوِرِى ... وَأَظَلُّ أَسْغَبُ والثِّمَارُ بِجَانِبِى [(579)]

---

(571) الديوان 27.
(572) نفسه 31.
(573) نفسه 104.
(574) نفسه 62.
(575) نفسه 186.
(576) نفسه 122.
(577) نفسه 71.
(578) نفسه 134.
(579) الديوان 82.

فاسْكُنْ إلى روْضِي الجميلِ فجنَّتي ما شئتَ من ظِلٍّ وَمِن أنهارِ [580]

الجبال :

مَكـتُوبَةٌ لا بُدَّ من عَاصِفٍ يَرْمِي بِنَا من شَاهِقَاتِ الجِبَالِ [581]

فَأنثني عَنْهُ وبي عِزَّةٌ شَامِخَةٌ فَوْقَ شُمُوخِ الجِبَالْ [582]

5- الصحراء :

أفق ممتد عبر الرمال اللاهثة من وهج الشمس ولكن صور الشاعر لها لا تحمل معها تلك الحرارة وذلك الوهج :

سل هذه الصحراءَ عَنِّي فَلِي في وَاحِهَا أَلْفُ حَكَايَا وحَالْ [583]

إن الصحراء تروى قصصه وأحواله فهي ليست محض مكان :

قَوَافِلِي أَرْهَقَتْهَا البِيدُ كَم ضَربت في تِيهِهَا بَيْنَ تصْويبٍ وتَصْعِيدِ [584]

إن البيد مكان، ولكنه يصير مرادفا للظمأ والإرهاق ويتحور فيغدو رمزاً لجفاف الحياة بالنسبة للشاعر وخلوها من اللهو والمتع :

كأنّه الظمآنُ ألقَتْ بِهِ رَوَاحِلُ البيدِ على شُرْبِهِ [585]

إنه ابن القفار فهو ينتمي إليها :

تعرفني القفار / ضيفا على كرامها الكبار [586]

---

(580) الديوان 46.
(581) نفسه 140.
(582) نفسه .
(583) نفسه 137 .
(584) نفسه 50.
(585) نفسه 178.
(586) نفسه 217.

ويستخدم الشاعر أسماء مختلفة للدلالة على الصحراء :

خيمة البدو :

سل خيمةَ البدوِ ونيرانَهُمْ ... لي قِصةٌ في كُلِّ نجعٍ وآلْ [587]

إنهـا حياة الصحراء : خيمة، بدو، نيران، قصة، نجع وآل فهي صور مختلفة للمكان «الصحراء».

الربوع :

يحييّ الشاعر المكان المتمثل في الربوع :

حَيًّا الحَيَا تِلْكَ الربُوعَ وإنْ غَدَتْ ... سُوقاً تُنِيلُ الطَّارِئِينَ رَغَائِبَا [588]

المضارب :

وموطنُ الحبِّ عُذْرِياً مَضَارِبُنَا ... لَكَم تَغَنَّتَ بِهِ جَهْراً صَبَايَاهَا [589]

المعاطن :

عندَ المعاطنِ فتنةٌ ولدَى الوَغَى ... سَنَدٌ يَمُدُّ وَيستَثِيرُ قَسَاوِرَا [590]

القمم :

أعلى كل شيء [591] وفى الصحراء تطل القمم متحدية الزمن :

لنْ تُدْرِكي قِمَمي ولا أَغْوَاري ... إنِّي أغِيبُ بها عن الأبصارِ [592]

---

(587) الديوان 138.
(588) نفسه 30.
(589) نفسه 120.
(590) نفسه 23.
(591) اللسان. قمم.
(592) الديوان 41.

لــن تُدركِــى قمَمِــي المَنــيعَةَ وَبحهــا   كـمْ أعجـزَت مـن كَاسـرٍ مِغْوَارِا [593]

إنه يلوذ بالمكان ويتخذه رمزا إلى علو شأنه ومنعة نفسه وقوتها:

وتلُـــوذَ بـــالقممِ المَنـــيعَةِ علَّهـــا   تحمـــيكَ مِـــن مـــتعاظَمِ التَّـــيَّارِ [594]

والقمة تجتذب أنظار الحبيبة :

قالـــت: أحـــبُّكَ قِمَّـــةً مَمْـــنوعَةً   وأُحِـبُ فِـيكَ غـوامِضَ الأسْـرَارِ [595]

لا القِمَّـــةُ الـــشَمَّاءُ تعْلــو عـــنْدَها   كـــلاً ولا الأغْـــوارُ بالأغْـــوَارَ [596]

إن قمــم الشاعر «منيعة، ممنوعة، شماء» فالمكان عنده متفرد دائماً، وإن حاول الشاعر هجر القمم، والعودة إلى السفح، فإن حبيبته تأبى عليه ذلك:

سَـيُعيدُك الـسَّفْحُ البَغِـيضُ لِقمَّتِــي   وأرَاكَ فِـي سَـمرِي وَمِنْ أَجّنَادِي [597]

وسرعان ما يعود للشاعر إحساسه بفروسيته فلا يرضى بالسفح :

فُرْسَـــانَ كُـــنَّا ومَازَالَـــتْ شَـــمائِلُنَا   تَنمـى إلى قِمَّـةِ الأمْجَـادِ مَـرْقَاهَا [598]

الوادى :

من صور المكان في الصحراء التي تقطن ذاكرة الشاعر :

في كُـــلِّ وَادٍ وكُثْـــبَانٍ ورَابِـــيَةٍ   لَهُـنَّ ذِكْـرَى وأَلْـصَابٌ أَقَمْـنَاهَا [599]

---

(593) الديوان.
(594) نفسه 48.
(595) نفسه 44.
(596) نفسه 49.
(597) نفسه 102.
(598) نفسه 119.
(599) نفسه 120.

حُــبٌ بِحُـــبٌ يُـــسَاوِينَا وَيَجْمَعُـــنَا   في ظِـلّ سَـرْحَتِنَا أَو رُحْــبِ وَادِيهِ [600]

وتتعدد أسماء المكان في الصحراء :

إذا ذَكَـــرْتَ لَـــنَا الـــتَّوْبَادَ ذَكَّـــرَنَا   مَجنونَ ليلـى وشِـعْراً كـان أَصْـبَاهَا

وإنْ ذَكَـــرْتَ لـــنا الـــرَّيانِ خَالَجِـــنَا   شَـوْقٌ لِمَــنْ كَـانَ بِالــرَّيَّانِ مَــرْبَاهَا

وإن تِهَامَـــــة مَــــرَّت في خَواطِـــرِنا   ذَكَــرْنَا نَجــدًا وأيَّامــا لَهَــوْنَاهَا [601]

6 ـ الماء المكان :

من صور المكان السواقى والجداول :

شَـــيءٌ يُمُـــدُّ وعُـــوداً نَحْـــوَ سَـــاقِيَةٍ   رَقْـرَاقَةٍ في ظِـلاَلِ النَّخْلِ مَجْرَاهَا [602]

لَـــسَوْفَ تَأْتِـــى بِهَـــا الأَيَّـــام كاسِـــفَةً   لِتَنـشُدَ الظِـلَّ في مجْـرى سَـوَاقِيهِ [603]

ومِـــنَ الجـــداولِ وهـــي تـــرتادُ الـــدُّنَا   مـــا يَحْتَـسِي العـصْفُورُ بِالمِنْقَار [604]

فهو يبحث عن المكان الهادئ والاستقرار.

يتخذ الشاعر الماء رمزاً للحياة في صوره المائية :

فَاسْـكُنْ إِلى رَوْضِـى الجَمِـيلِ فجنَّتــى   مـا شِئتَ مـن ظِـلٍّ وَمِـن أنهـارِ [605]

لقد جمع الشاعر في هذا البيت أجمل الأمكنة : « روضى، جنتى، ظل، أنهار » وهي أمكنة ترمز إلى الحياة الهانئة.

---

(600) الديوان 160.

(601) نفسه 120 التوباد: جبل بنجد / الريان: اسم جبل ببلاد بنى عامر / تهامة: اسم مكة أو بلاد شرقى الحجاز إلى الجنوب.

(602) نفسه 186.

(603) نفسه 164.

(604) نفسه 43.

(605) نفسه 46.

الغدير والنبع من الصور المائية للمكان :

وَأَظَـــلُّ أَظْمَـــأُ والغَدِيـــرُ مجـــاورِى وأَظَـلُّ أَسْـغَبُ والـثِّمارُ بِجَانِبِـى [606]

وَلَتقْـــرَبَنَّ النَّـــبْع تَبْغِـــي نَهْلَـــةً فَيَـضِنُّ كَىْ تَشْقَى بِلُطْفِ مَكَايِدِي [607]

إنـــه يـــستعير المكان « الغدير » ليدلل على عفته، فهو يبتعد عن متع الحياة ويقاومها رغم قربها منه.

7 – الإنسان الـمكان :

قـــد يأخـــذ المكـــان بعداً آخر، فالشاعر لا يرى المكان مثلما يراه أى إنسان، فالمكان بالنسبة إليه حيث يجد الاستقرار والأمان.

و قلب الإنسان مستودع سره ومكمن أمنه وخوفه لذلك نجد التليسى قد اتخذ من القلب بأسمائه المتعددة مكانا يلجأ إليه :

قُـــلْ فَتِّـــشُوا قَلْبِـــي فَفِـــى أَعْمَاقِـــهِ حُـــبٌ يعُـــمُّ أَبَاعِـــداً وأَقَارِبَـــا [608]

ولقـدْ مَلكـتُ ومـا أُباهِـي مَوْضِـعاً فِـي القَلْـبِ مِنْكَ يَعِزُّ عَن أَنْدَادِي [609]

فالشاعر يجعل للقلب درباً وطريقاً يمشى عليه :

ويَـــسُدَّ دَرْبَ القلـــبِ عـــن طـــرَّاقِهِ مـــن كـــلِّ غانـــيةٍ وذاتِ سِـــوارِ [610]

يَمْشِي عَلَـى القَلْـبِ مُخْتَالاً بِهِ صَلَفٌ كَأَنَّمَـا القَلْـبُ عَـبْدٌ مِـن مَوَالِـيهِ [611]

---

(606) الديوان 82.

(607) نفسه 58.

(608) نفسه 34.

(609) نفسه 102.

(610) نفسه 102.

(611) نفسه 48.

وهذا القلب نهر يفيض بالخيرات :

لا يدٌ تمسح الجِراحَ ولا قلبٌ يفيضُ بخَيراتِ حبِّهِ تتزوّد [612]

والقلب هو العرش الذي تتربع عليه المرأة :

فاعْجَبْ لِمَشْمُولَةٍ بالحُبِّ سيدةٍ على القلوبِ وتَنسَى ماوَهَبْنَاهَا [613]

ولكن الشاعر يصوره أحياناً مسرحاً للصراع «صراع الزمان في المكان»:

تتلاحُق الأيام يَا لَصِرَاعِها فِي القَلْبِ بَيْنَ عَنِيدَةٍ وعَنِيدِ [614]

والقلوب أمكنة يغزوها الزمان :

أَوَجْهُهَا أم قِنَاعٌ رَامَ لابِسُهُ غَزَوَ القُلُوبِ بأوضاعٍ تَبَنَّاهَا [615]

ذكَّرتني جَمَالَكِ الرائعَ الفتّانَ يَغْزو قُلُوبَنَا بِبَسَالَةْ [616]

ب ـ الجبين :

الجبين رمز للشموخ والإباء :

تفدى العيونُ جبينَهَا ولو أنَّهَا تُبْدِى لَنَا دَلاً وَطَبعاً نافِراً [617]

لرجالِها في البحرِ فَوْقَ جبينِهِمْ يمشِى الخضَمُّ زَوَابِعاً وهَوَاجِراً [618]

(612) الديوان 158.
(613) نفسه 94.
(614) نفسه 122.
(615) نفسه 109.
(616) نفسه 190.
(617) نفسه 257.
(618) نفسه 19.

وقد يأتي بمرادف الجبين وهو الجبهة وهي رمز الشموخ :

لـــــثمتْ بـــــنا خَـــــدَّ الفَخْـــــارِ وكلَّلَـــــت
بالغَــــارِ جَبْهتَـــنَا شمـــوخاً قاهـــراً [619]

ج- الوجـــه :

تــتأملُ الــساعاتِ تَــرْقُبُ طَلْعَتِــى ... بَـيْنَ الوُجوهِ وبَيْنَ حَشْدِ الحَاشِدِ [620]

وبَاسِـــمٍ مِـــنْ ثَغْـــرِهَا ويأَحْـــوَرٍ ... مِـنْ طَـرفِهَا والوَجْهِ يَسْطَعُ نَائِراً [621]

والعينان في الوجه مكان آخر :

مــن أجــلِ عَيْنَــيْها المعــاركُ كُلُّهــا ... وَلَهَـا تُعـدُّ مَـعَ الـسُّرُوجِ مَنَابِراً [622]

فـى طَـرْفِكِ الـسَّاجِى ضراعةُ ظامِئٍ ... يَهْـوَى الخُـضُوعَ لِسَطْوَةِ المَوْدُودِ [623]

والطَّــرْفُ يُخْبِرُنِــي بأنِّــي قــادِرٌ ... يَـوْماً عَلَـيْكَ بِـصَائِبِ التَّـسْدِيدِ [624]

إن الطرف مكان للضراعة، فالمكان يحضن الزمان، ومنه يتم التسديد للزمان.

وقد يحن المرء لهذا المكان الذي يعطيه القوة للوقوف في وجه الزمان:

يَـا وَعْـدَهَا بجمـيلِ الظِـلِّ بـى لَهَـفٌ ... إلى العُيُونِ السَّوَاجِى مُذْ عَرَفْنَاهَا [625]

---

(619) الديوان 23.
(620) نفسه 25.
(621) نفسه 57.
(622) نفسه 25.
(623) نفسه 25.
(624) نفسه 109.
(625) نفسه 109.

للــوردِ شــوكٌ وأَســرارٌ مُحَجَّــبَةٌ   لَكِـنْ دَعَتْنِي إلى الإقْدَامِ عَيْنَاهَا [626]

8 – امكنة مختلفة :

يدلل الشاعر على المكان بلفظه «هنا» مقرنا إياها بالفعل «كان» :

كانَــت هُــنا مِـلءَ المَـشَاعِرِ كُـنْهُهَا   صَــافٍ تُـضَاءُ بِـنُورِهِ الأفْهَــامُ [627]

تومــئ « هــنا» إلى المكان القريب غير المنفصل عنا، مقيم معنا لا هناك[628]:

كانــتْ هُــنَا مِــلءَ النَّوَاظِــرِ فِتْــنَةً   جَــبَّارَةً وَلِــسِحْرِهَا أَحْكَــامُ [629]
كانــت هــنا مــلء المــسامع نغمــةً   دفاقــةً مــا خانهــا إلهــامُ
كانــت هــنا حِـضْناً وصــدْراً حانــياً   لا الخــوفُ يعــرِفُهَا ولا الإحجــامُ
كانــت هــنا مــلءَ الــدُّنَا إشْــرَاقُهَا   ولهــا علــى عَــرْشِ الفــؤادِ مَقَــامُ
كانــت هــنا ياليْــتَهَا دَامــت لَــنَا   بِــدَوَامِهَا فِــتَنٌ لَهُــنَّ غُــرَامُ [630]

لقد أعاد أو كرر الشاعر فعل الزمن الماضي « كان » مع المكان « هــنا » ليدلل أن الزمان رفيق للمكان، وهو في تذكره للماضي ليس تذكراً للــزمن فقط بل أيضاً تذكر للمكان الذي يحس بانتماء الحبيبة إليه، وما يمنحه هذا المكان من دفء وأمن.

---

(626) الديوان 191.
(627) نفسه 191.
(628) نفسه 213.
(629) مرتاض عبد الملك : بنية الخطاب الشعري 105.
(630) الديوان 213.

أ- الكـــون :

إنه المكان الذي يضم ويشمل كل الأمكنة :

تَـسَعُ الكـــونَ رفعـــةً وسُـــمُوًّا   وحـنانًا ونخـوةً لـيس تُجْحَـدُ [631]

تَنْـشُرُ الغِـبطةَ الفقـيدَةَ في الكـونِ   وتأسـوا جِـرَاحنَا وتُوَسِّـدْ [632]

للمكان قصة قد رسمها الزمن عبر الورى:

قـصةُ الكـوْنِ كُلُّهـا رَسَـمَتْها   أَوْجُـةٌ للـوَرَى تَهِـيمُ وتُـشَرّدْ [633]

وكون الشاعر رهيب :

لـن تفْهَمـى كونـى الـرّهِيبَ وَمَـا بِـهِ   مـن رائِـعٍ أو سـافِلٍ مُـنهَارِ [634]

فالمكان متقلب كالزمن عند التليسي، فالكون الرهيب يكون منبعاً للحب[635]:

وقـف علـيها الحـب شـدت قـيدنا   أم أطلقـت للكـون فيـنا مشاعرا [636]

كـــل شــــيء بكونِـــنا   نـــبعُهُ الحُـــبُ والـــنغمْ [637]

والكون هو مكان الحبيبة وممتلكاتها تدعوه إليها لينعم بسكناه :

فاسـتعمِرْ الكـونَ كَونـى مـن مـشارقِهِ   إلى مغارِبـهِ وانْعَـمْ بِـسكْنَاهَا [638]

---

(631) الديوان 214.
(632) نفسه 94.
(633) نفسه 93.
(634) نفسه 92.
(635) نفسه 43.
(636) نفسه 18.
(637) نفسه 166.
(638) نفسه 193.

إنـــــــى لأطمـــــــحُ أن أرى   كـــونـاً يـــصيرُ لحكمُهــــنَّه [(639)]

ب- العالـــم :

وهو الكون والوجود وقد يكون صخابا :

إن لم يكُـــنْ حـــبٌّ يقـــودُ لمـــثلِهِ   ونـــضيعُ فِـــيهِ بعـــالمٍ صَـــخَابِ [(640)]

وهو عالم للأشواق وعالم من حرقة واشتعال :

وتُمـــدُّ لى كَفّــاً لِتــصْحَبَ رِحلَتِـــى   في عَـــالم الأشـــواقِ والآرابِ [(641)]

فاحْــــذَرْ براكِينـــى ولا تقتَـــرب   فعَالَمِـــى مـــن حُـــرقةٍ واشـتِعالْ [(642)]

ج- الدنيا :

ويعبر الشاعر عن طموحه بالمكان :

وَطُمُوحُـــنَا يَـــسَعُ الـــدُّنَا ويغيظُـــنا   سَـقْطُ المـتَاعِ مـشاعراً ومذاهـبَا [(643)]

وهذه الدنيا هي دنيا عواطفه :

كَـــشْفُ الجاهـــلِ في دُنْـــيَا عَواطِفِـــنَا   أُفُــقٌ يهُــونُ لديــهِ كُــلُّ تــشرِيدِ [(644)]

وتصير الدنيا عند التليسى مكاناً ملكاً لاثنين :

مـــن أيـــن صـــادفتَ الطـــريقَ فطالعـــتَ   دنـــياكَ دُنْـــيايَ بلحـــنٍ واحـــدِ [(645)]

---

(639) الديوان 175.
(640) نفسه 259.
(641) نفسه 155.
(642) نفسه 136.
(643) نفسه 32.
(644) نفسه 53.
(645) نفسه 55.

ويستخدم الشاعر «الدنيا» للدلالة على المكان المطلق بعيداً عن دلالته الأصلية.

وخَرَجْتِ للدنيا بوجه سافرٍ ... وغليلِ ظامئةٍ إلى المَوْرُودِ (646)

ويُقسم الدنيا فهي حيناً دنيا قصيةٌ :

ذهبٌ وديباجٌ وأسفارٌ إلى الدنيا القصيّه

حَيْثُ الحياة هناءةٌ ورغادةٌ عند الدُجَيّه (647)

وهي دنيا الشطار :

قالت ركبْتَ من الخَيَالِ مَرَاكِبَا ... شَطَّتْ بِخَيْلِك عن دنا الشُطَّارِ (648)

وللحبيبة دنياها :

وكم سَهِرنا الليالى وهي نائمةٌ ... تُسَائِلُ النَّجْمَ عنْ أَحْوَالِ دنيَاهَا (649)

وللخيال دنيا أيضا :

فَدَعيكِ من دُنْيَا الخَيَالِ مِن القَضَايَا الفَلْسَفِيَّة

عِيشى الحَياةَ بِصَبْوَةٍ رعْنَاءَ لا تَدَعِ البقِيَّةْ (650)

ويشبه المرأة بالدنيا :

كَأَنَّها الدنيا على أطوَارِهَا ... تُحِبُّهَا مَهْمَا تَوَالَى الضَّجَرُ (651)

---

(646) الديوان 108.
(647) نفسه 209.
(648) نفسه 251.
(649) نفسه 117.
(650) نفسه 210.
(651) نفسه 127.

تِلْـك دُنْـيَا أعَـزُّ عِـنْدِي وأسمـى   مِن فُنونُ الـوَرَى وسِـحْرِ لُغاهَا [652]

ولكنه يعود فيصور الدنيا بمعناها الواسع :

لـو أنـصَفُوا الـتاريخَ كنا انجُماً   تـتألقُ الدنـيا بِهِـنَّ جوانِـبَا [653]

تلهـو وتلهـو ولا تـنفكُّ عَابِـثةً   بكـلّ مـا يَحْفَـظُ الدنـيا ويُبْقِيهَا [654]

أيـامَ كـنالبٌ هَـذِى الـدُنَّا   لا بَاطِـلٌ يَـرْد عُـنَا لا مُحَـالْ [655]

د- وقد يكون المكان مشرقياً وقد يكون مغربياً :

وأُضـيءُ في حَلَـكِ الدّيَاجِـرِ شَـمْعَةً   تَمْحَـو الظَّـلاَمَ مَـشَارِقاً وَمَغَارِبـا [656]

نـسيرُ شـرقاً إذا سـارتْ مُـشَرِّقةً   ونقصِدُ الغرب مَهْوَى القَلْبِ مَأْوَاهَا [657]

فهو يتبع مكان الحبيبة لأن «مهوى القلب مأواها» سواء كانت مشرقة أو تقصد الغرب لأن الحبيبة قد جمعت ثقافة الشرق والغرب :

جمعـت مـن ثقافـةَ الـشرق والغـرب   ومـن كـل شـامخٍ في ذراهـا [658]

وكان يظن أن الحبيبة لا ترضى بأميال :

وكـان في الظـن أن تمـضى   بـرحلتنا نحـو البعـيد [659]

(652) الديوان 263.
(653) نفسه 36.
(654) نفسه 71.
(655) نفسه 132.
(656) نفسه 36.
(657) نفسه 117.
(658) نفسه 262.
(659) نفسه.

هـ- الأفق :

يجسم الشاعر الوطن ويجعل له جبيناً يكون هو أفقه :

لا أُفْقَ بعدَ اليومِ غيرُ جَبِينِها ... رَسَمَت بهِ الأقدارُ نصراً باهراً [660]

ويحذر الشاعر من المكان :

لاَ تقَربي أُفُقِي المحجبَ إنني ... أخشَى عليكِ مغبةَ الإعصارِ [661]

ويجسم الشاعر الأفق ويجعله ورقة تطوى :

وكيف أشكُو جموحاً في خلائِقِهَا ؟ ... يَطوِي بها كُلٌ أفقٍ من أمَانِيها [662]

ويؤنسن الآفاق ويضرب معها موعداً :

إني على وعدٍ مع آفَاقِها ... تِلْكَ البُحُورُ بصولةِ المَوْتُورِ [663]

وجعل للوجوه آفاقاً مشرقة :

ووجوه آفاقُها مُشْرِقاتٌ ... وَوُجُوهٌ غُيُومُهَا تتَلَّبدْ [664]

كلما عبٌ ظامِئاً من سناهَا ... طَالَعَتْهُ آفاقها بالتجددْ [665]

بين كلٌ الوجوهِ وجهٌ يناديني ... إلى أفقِهِ الجَمِيل المَوردْ [666]

---

(660) الديوان 27.
(661) نفسه 42.
(662) نفسه 69.
(663) نفسه 86.
(664) نفسه 93.
(665) نفسه 94.
(666) نفسه 95.

فالمكان «الأفق» موصوف بالتجدد، والجمال منه نرى انبلاج الحياة :

إذن لعـــادَ إلى الأكـــوانِ رَوْنقُهَـــا   وطَالِـعَ الأُفُـقَ فَجْـرٌ كَـادَ يَطـوِيهِ (667)

ويصور الشاعر الآفاق تنطلق :

تجلَّـدي يـا صـخورَ البحـرِ عاصـفةٌ   تَمْـضِي وَتَـنْطَلِقُ الآفـاقُ عُقْـبَاهَا (668)

ثم هي آفاق منورة مكانها خلف العواصف :

خلـفَ العواصِـفِ آفـاقٌ مـنوَّرةٌ   تُـسِرُّ للخافِـقِ المَحْـزُونِ نَجْـوَاهَا (669)

وصـرختُ في الآفـاقِ مُقْـتَحِماً   افْعَـل بِـنَا مَـا شِـئْتَ يـا قَـدَرُ (670)

أو مـثْلَ زوبعـةٍ رعـناء أعقَـبَهَا   صـحوٌ تكـادُ لـهُ الآفـاقُ تنهمـرُ (671)

وقد تكون آفاقُ دنياه محجبةً فلا يستشف منها الحقيقة :

وحـشية الـوجه، آفـاقٌ محجـبةٌ   وراءَ وجهـكِ كُـلُّ اللطفِ مختَصَرُ (672)

وتتنوع أمكنة التليسي، فمن الأمكنة ما يحمّلها عواطفَه بل ويحمِلها في وجدانـه وهذه تتكرر كثيراً في شعره، وهناك أمكنة يتوقف عندها ليذهب أو ينتقل إلى غيرها فهي مجرد مكان :

المحافل :

ولمـن أعانقهـا وأرفـع صـوتها   بـين المحافـلِ شـاعراً أو كاتِـباً (673)

(667) الديوان 164.
(668) نفسه 189.
(669) نفسه 189.
(670) نفسه 196.
(671) نفسه 202.
(672) نفسه 202.
(673) نفسه 35.

والشاعر أفنى عمره في رحاب الألمعية :

واخْـــتَارَ رُكْـــنًا للـــصلاة وللوعـــودِ الأُخـــروية

أفنــى لياليــهِ الجمــيلةَ في رحــابِ الألمعِــيَّه [674]

وصَـــــرَفْتَ خَـــيرَ العُمْـــــرِ بـــينَ معابـــدِ

للفكــــــرِ أو في هَـــــيْكَلِ الأشـــــعارِ [675]

ز- ويحدد الشاعر لنا مكانه بظروف المكان بين وتحت وفوق وخلف :

فمـــا فات من زمن الحبيبة « تلقاه بين موائدى ووسائدى »[676] ويحدد المكان (بين) بظرفين :

وتُجيــبُها خَلْــفَ المــروجِ صــواحبٌ　　بــين الــزهورِ يَمِــسْنَ في الابــرادِ [677]

فالمكان الأول «خلف المروج» وحدد المكان أكثر «بين الزهور» وهي رمز لإشراقة الحياة.

إنـــــى لأعــــــرفُ حقـــــاً　　مكانتـــــى بـــــين نــــدًى [678]

أَمْــــــنٌ وخــــــوفٌ وحـــــالٌ　　مــــا بـــين زجْـــرٍ ومـــدٌ [679]

يــصور في البيت الأول المكان الذي وضع فيه بين أقرانه، وفى البيت الثانى تحديد لمكان بين شيئين « بين زجر ومد ».

---

(674) الديوان 209.
(675) نفسه 47.
(676) نفسه 60.
(677) نفسه 103.
(678) نفسه 242.
(679) نفسه 244.

ومن المكان بين الأشياء إلى المكان الأسفل أو التحت أو المكان الخفى:

أَضْــرمْتِ نــارَ مباخــرى ومــواقِدِى   وجَلـوتِ مـا تحـت الرمادِ الخامِدِ [680]

إنـــه الكـــشف عن المجهول والخفى التحتى « ماتحت الرماد الخامد » كناية عما خفى من أسرار ومن عواطف قد خمدت بمرور الزمن.

بُـــركانُها يتلظّـــى تحـــت خامـــدةٍ   وثـورةُ الجـنِ أصـلٌ في مـبادِيَها [681]

الزمن يتحرك « بركانها » رغم خمود المكان، وهو يتحرك « تحت » ليقلب المكان ويغير المكان الخامد.

ويقلـــــبون هويتـــــى لكأنهـــــا   حملـت لهـم تحـت السطورِ عقارياً [682]

ألــفٌ مــن العــشاقِ تحــت نــوافذى   ســودُ العـيونِ نواضــرُ الأجـسادِ [683]

وتأوُهــــاً تحْـــتَ الـــنوافِذِ لـــوْعَةً   ويَـــراعَةً في العَـــزْفِ بالقِيـــثارِ [684]

فـــى هذه الأبيات المكان ثابت لا يتحرك أو يتغير بالرغم من محاولات الزمن.

ومَـــوَاعِدِى شـــتَّى ولكِـــنْ مَـــوْعِدٌ   خَلْـفَ الهـضابِ يلوحُ فجراً نائراً [685]

المكان يوحى أو يَرمز إلى الغد والمستقبل المزدهر « فجرا نائرا ».

---

(680) الديوان 54.
(681) نفسه 75.
(682) نفسه 33.
(683) نفسه 102.
(684) نفسه 252.
(685) نفسه 27.

خلــفَ الــبحارِ الــساكناتِ زعــازعٌ   وزلازلٌ موصـــــولةُ التـــــيار [686]

هذا المكان يرمز إلى الزمن الآتى وما فيه من شدة.

وقــد يرمـــز المكان إلى البراءة « خلف المسوح القائمات طفولة [687]

وتأتى خلف بدلالة « في » فهو ينظر في العيون ليعلم كنه ما فيها :

خلــف العُــيُونِ الــساجياتِ مَــبَاهجٌ   ومــواعِدٌ تَــزْهُو بِهــنَّ قَلاَئِــدى [688]

خَلــفَ القـــناعِ مـــواجدٌ ومـــشاعرٌ   تَــبْدوُ بِهـــنَّ ضـــراعةُ المـــوءُود [689]

وقـــد يبين ظرف المكان (خلف) عن الحوادث « قبل » أى عن زمن ماض «ضائع » :

خَلـــفَ المـــشيبِ عَـــزَائِم ووقائِـــعٌ   يمـضى الـزمانُ وذِكرُهَا لا يُمْحَقُ [690]

وتُظهر (خلف) في شعر التليسى أصل الشيء وجوهره :

أو جـــوزةِ الهِـــنْدِ جُـــدْرَانٌ وأَغْلِفَـــةٌ   وقَـد تَألَّـقَ خَلْـفَ القِـشْرَةِ الثَّمـرُ [691]

وتحمل (خلف) دلالة التخلف :

وأنـــتَ مِنِّـــى علـــى حـــالَينِ واحـــدةٌ   تُغرِى وأخْرَى توارَت خلفَ أقفالِ [692]

وتزيح (خلف) الستارة عن جواهر الأشياء

---

(686) الديوان 44.
(687) نفسه 48.
(688) نفسه 55.
(689) نفسه 171.
(690) نفسه 203.
(691) نفسه 248.
(692) نفسه 248.

وخلْـفَ سـترى وعزْيـي قلـبُ شاعِرةٍ يـنْقادُ بالـشّعْرِ أو بالمَـسْلَكِ العالى (693)

وتحمل خلف معنى ودلالة « وراء وإثر »:

مــا عــادَ لى وقــتٌ يَـضيعُ ثميــنُهُ في الجَـرْيِ خَلْفَ جَميلَةِ الأهْدَابِ (694)

ويجسم الشاعر «المحال» جاعلا منه شيئا يمضى العمر في السير وراءه:

فَلَــنْ تَــرَى مِنّــى ســوى بــسمَةٍ تغــريكَ بالــسيرِ وراءَ المحَــالْ (695)

وتتعدد صور الظرف « وراء » في أبيات التليسى :

والــناسُ تُنْكِــرُ في الحَــيَاةِ مَــشَاعِرَا وتَــوَدُّ لــو ظلّــتْ ورَاءَ سِــجَافِ (696)

أَخْفَــــتْ مَـــــشَاعِرَهَا وَرَاءَ نِقَــــابِ وَتَحَجَّبَتْ عَنّي بِأَلْـفِ حِجَـابِ (697)

فالمكان « وراء » يخفى فعال الزمن وأحداثه :

وكــم رحلــتُ وراءَ الغــيدِ واحــدةٌ تَخْشَى هَوَايَ وأُخْرَى أُخْتُ جُلْمُودِ(698)

لا الـــنور يَخْــرُقُها ولا إشــعاعةٌ تَـبدُو ولـو كَانَـت وراءَ سـحابِ (699)

أما فوق «فهي» تأتى بمعنى المرتبة العالية مانحة للمكان بعداً دلالتلياً آخرَ:

داريـــــتِ عاصِـــــفَهَا بمَـــــزْحَةِ عَابِـــــثٍ

فَــإِذَا الحَقِــيقَةُ فَــوقَ كُــلِّ حِجَــابِ (700)

(693) الديوان 258.
(694) نفسه 135.
(695) نفسه 146.
(696) نفسه 152.
(697) نفسه 146.
(698) الديوان 50.
(699) نفسه 153.
(700) نفسه 260.

فالحقيقة دائماً كالشمس، لابد أن تسطع وتخرق وتعلو كل الحجب.

وتدل (فوق) أيضا على المكان بعينه :

هـنالِك الفَـنُّ مجـدٌ فَـوْقَ مَـسْرَحِهِ ... يـزيدُ في روعـةِ الدُّنـيا تَلاَقِـيهِ (701)

أما ظرف المكان « بين » فهو يحمل دلالة إثبات الوجود، حيث يكون في الوسط وفى صميم الحدث، غير مهمش أو مهمل :

تـتأملُ الـساعاتِ تـرقُبُ طَلْعَتِـى ... بين الوجـوهِ وبـين حشْدِ الحَاشِدِ (702)

إنـــى لأعْـــرِفُ حقًّـــا ... مكانَتِـــي بـــين نـــدَّى (703)

فهو بين الوجوه وبين حشد الحاشد، وترمز« بين » في السياق الشعرى إلى التملك والسطوة :

ومـثلُها كـبرياءُ الـنفسِ عاجـزةٌ ... مغلـوبةٌ بفـؤادٍ بـين أيْـديهَا (704)

ويقترن الزمان بالمكان:

بَينِـى وبَيْـنَكِ مَـوْعِدٌ أَجْرَاسُـهُ ... سَـتَدُقُ مُعلِـنةً بدايـةَ عِـيدِى (705)

فالظرف «بين» قد اقترن بالزمن «موعد» فالزمان والمكان متوائمان دائماً.

وقد تضمنا « بين » في المكان غير المحبب إلينا وغير المرغوب فيه:

واسـترجَعَ الفكـرُ مـن مَاضِـيهِ كَوكـبةً ... مـن الحـسانِ تهـادت بَيْنَ أَسْرَاهَا (706)

---

(701) الديوان 163.
(702) نفسه 57.
(703) نفسه 242.
(704) نفسه 40.
(705) نفسه 111.
(706) نفسه 115.

إن الـــشاعر يـــتجول بكلماته، مكونا خارطة للمكان الذي يلخص قصة تنقلاته وتجواله في الحياة، ولأن المكان باق وشاهد على الزمن الذي هو في سيلان مستمر عبر الحياة، اختاره لكي يخلد حياته وليكون سجله :

فالشاعر أفنى عمره في رحاب الألمعية [707] وبين معابد الفكر وهياكل الأشـــعار [708] ونـــزل في الفنادق الكبيرة، وتنزه في الشوارع الكبيرة [709] وزار الأنـــدلس [710] وسكن القصور [711] وخيم عند البدو [712] وزار متجر العطار ومعرض الأزياء [713]...

إن الأمكنة السابقة تومئ إلى أهمية المكان عند الشاعر فالمكان هيأ له الاستقرار والأمان والبهجة وفتح له أبواب المعرفة.

إن جـــريان الزمان لا يوقفه المكان [714] فالزمان في حركة مستمرة بيـــنما المكان محدود ومحصور وجامد، وقد يطمس الزمان ملامح المكان عندما يسلط الزمان أدواته من شتاء وصيف، وما يحملان من تدمير على المكان مهما كان امتداده، فقوة الزمن كفيلة باكتساحه، ومحوه من خارطة الوجـــود، إن الإنـــسان فان، لذلك يسعى لطلب المجد، الذي يمنحه إحساساً بمواصـــلة الحـــياة من خلال ذكره الحميد بعد الموت [715] والشاعر إنسان لـــذلك يسعى لتسجيل تجاربه الحياتية في أبيات شعرية، لتضمن له الخلود

---

(707) الديوان 209.
(708) نفسه 47.
(709) نفسه 217.
(710) نفسه 228.
(711) نفسه 236.
(712) نفسه 217.
(713) نفسه 217.
(714) الصائغ. عبد الإله : الزمن عند الشعراء العرب 254.
(715) الصائغ. عبد الإله : الزمن عند الشعراء العرب.

والبقاء رغما عن الزمن، أو محاولة لتحدى الزمن الذي لا يقدر أحد على الوقوف أمامه.

ذلك ما توفر عليه البحث من صور الزمان وصور المكان في شعر التليسى، وقد كثرت صور الزمان بشكل كاد يطغى على صور المكان، فالزمن هاجس التليسى وخوفه الدائم، إن الشباب الذي يحب، والمشيب الذي يمقت متعلقان بالزمن وحركته، ومع حركة الزمن يولى الشباب ويدنو المشيب.

الزمن هاجس التليسى، ويحاول أن يبقيه جامداً، ولكن الزمان في جريان مستمر ولا يقوى أحد على إيقافه.

زمان التليسى هو ماضيه الذي يعشق ويحب، وحاضره غير مرغوب فيه، فهو المشيب الذي يمقت، أما المستقبل فهو مجهول والكهولة في انتظاره وهو ما يخشاه ويخافه.

إن الماضي هو الشباب، حيث المجد والسطوة والفخار والبطولة، والمستقبل هو الوحدة والموت والفناء.

أما المكان فهو يَنشده ويبحث عنه، ونستطيع القول إن التليسى قد أضفى صفة المكان على كل ما يمنحه إحساساً بالأمن والاستقرار، فالمرأة تكون مكاناً أحياناً لأنه يسكن إليها فتمنحه شعوراً بالاستقرار والأمان وهو ما يحتاجه في كهولته.

إن حب التليسى للحياة، وتشبثه بها، دفعه إلى اتخاذ المرأة في صوره الزمانية، والمكانية لتكون رمزاً لهذه الحياة.

إن الزمان والمكان لا ينفصلان، ففى كل مكان بصمات تقول إن الزمان قد مر على هذا المكان.

اتخــذ التليسى من ألفته لبعض الأماكن صوراً مكانية تعبر عن تجربته الشعرية فكان « البحر»، « المدينة »، «الصحراء» من أبرز الصور المكانية وأوفرها في شعره.

******

الفصل الرابع

الـواقــع والتــوقــع

أمكننا في الفصل السابق، التعرف على مكان التليسي الشاعر وزمانه من خلال صوره الرمزية التى أودعها نصوصه الشعرية، فكان بحثه الدائم عن المكان، حيث يجد الاستقرار والحماية والأمان، وهو أقصى ما يحتاجه فى كهولته، أما الزمان فهو هاجسه الدائم، إذ مع حركة الزمن ومضيّه يولّى الشباب ويدنو المشيب الذى يمقته الشاعر، فتنطلق من هنا شكواه، ويكثر تألمه لضياع شبابه، فيرسم صوراً لأحلامه وهو يتذكر الماضى، وصوراً تحمل أحلامه إلى المستقبل، التي أفردنا لها هذا الفصل الذى يتناول فيه صوراً لواقعه، الذى تطغى عليه الشكوى من فعال الزمن، كما نجد صوراً أخرى يتناولها البحث مبرزاً أحلامه أيضاً التى أوردها فى نصوصه الإبداعية.

أولاً: الواقع « الشكوى »:

الشكوى هى المرض [1] والتوجع [2] النابعان من الإحساس بالألم، إثر انكسار النفس، لفقدها ما يمس جوهر الحياة من صحة وقوة وشباب... الخ، مما يدفع المرء إلى التحسر على ما فقد، وبالتالى إلى الشكوى مما صار إليه أمره، وقد يفاجأ الإنسان بمواقف تشعره بالألم والتفجع؛ والشاعر ذو حس مرهف سرعان ما يتأثر بحادثات الزمن، فنراه ترتفع آهاته من أبياته الشعرية التى يبثها شكواه من الوطن والمشيب، والمرأة، والذكريات، والناس، والقلب، والخطوب، والوحدة.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب. شكا.

(2) جبران. مسعود: الرائد. الشكوى.

1- الوطــن :

الإنـــسان بطبيعـــته موصـــول الوشـــائج بالأرض التى نبت عليها [3] والعربـــى إنسان ينشأ وحبه للوطن كبير، فيبدأ بحب بلاده التى ترعرع على أرضها وتنسم هواءها، ليكبر هذا الحب ويصبح حباً كبيراً لوطن كبير، فتكبر آماله فى هذا الوطن الممتد [4]، والشاعر أشد الناس إحساساً بالحب، وإحساساً بـــالألم خاصــــة إن كـــان الألم من هذا الوطن الذى أحبّه وأخلص له الحب، والتليـــسى شاعر، قد تعرض فيما تعرض له من إحباطات وطنه له، لتجربة فى أحد مطارات الدول العربية [5] حيث عومل معاملة الغريب، وهو العربى فـــى بـــلاد عـــربية، ويرى بأم عينه الغريب يجول فى هذا الوطن، ويعامل معاملـــة القـــريب، فأثّـــر هذا الموقف فى نفسه أيما تأثير ، وثارت ثائرته، وتأججـــت مـــشاعر الألم فى نفسه، فترجم هذا الإحساس الخاص العميق إلى صور لفظية فنية تتدفق منها الشكوى والألم:

قـــد كـــنت أحـــسبه يـــصون مواهـــباً فـــــرأيته للـــــنابغين محاربـــــاً [6]

فهذا الوطن الكبير لم ينصفه [7] ويروى لنا تجربته تلك:

ويجسد مرارتها فيما لقيه من حراسة الحدود ومعاملتها القاسية:-

وتـــصدنى عـــند الحـــدود حراســـة جعلـــوا لهـــا هـــدر الكـــرامة واجـــباً

ذخـــرت بـــشاعتها وجفـــوة طـــبعها للأقـــــربين وشــــائجاً ومناســـــباً

---

(3) داود. أنـــس: التجديد فى شعر المهجر. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا،ط2، 1980، 171.
(4) المصدر السابق.
(5) من حوار أجرته معه الباحثة بمكتبه بالدار العربية للكتاب بطرابلس.
(6) الديوان 28.
(7) نفسه 36.

فى العـرب أوصوا أن تشك وأن ترى   خطــراً يهــدد أو عــدوا غاصـــباً [8]

إنـــه يشكو هذا التباعد الذى تعيشه الأمة العربية ويطرح مشكلة يعانى مـــنها العرب، وهى تلك الحدود المصطنعة التى تقف فى وجه مصالح الأمة العـــربية الـــواحدة، وكان يجدر بهم أن يقفوا صفاً واحداً ضد عدو واحد .. ويـــستمر الـــشاعر فى رواية تجربته: فالحراس يفحصون الحقيقة الماثلة بين أيديهم[9] حقيقة أنه عربى، ويشبه فعلهم كمن يحمل «تحت السطور عقارباً»[10] وممـــا يـــزيد فى ألمه أن الغريب يمرح فى الديار، ويشبهه «كأنه رب الديار منازلاً ومضارباً » [11] ولشدة إحساسه بالألم استنجد بالماضى، « كنا الأخوة والفـــتوة والـــندى » ويستجير به من الحاضر «واليوم »؟ يسألنا «القريب » هوية [12] ويستصرخ « ويلاه » محملاً إياها كل ما يستشعره من ألم وشعور بالغـــربة، فلـــم يتعـــرف عليه القريب، وهو المؤثر فى الماضى إنه الشعور بالغـــربة فـــى الـــوطن، وتكراره لكلمة «القريب » إمعاناً فى توضيح سبب معاناتـــه وشـــكواه « يحـــسبنا القريب أجانباً »، لقد أحس الكثير من شعراء العرب بالغربة، ولكنها كانت بسبب هجرتهم عن أوطانهم، كما نجد ذلك جلياً واضـــحاً فـــى شعر « شعراء المهجر » [13] ونجده فى بعض شعر الشعراء الليبيين، فى شعر البارونى [14] وشعر أحمد رفيق المهدوى الذى يقول :

غـــــريب يحـــــن لأوطانـــــه   ويبكـــى علـــى عـــصره الـــذاهب

---

(8) الديوان 33.
(9) مسعود. جبران. الرائد هوية.
(10)الديوان 33 - 34.
(11) نفسه 34.
(12) نفسه 32.
(13) أنظر أنس. داود: التجديد فى شعر المهجر. 171 وما بعدها.
(14) أنظر جبران. محمد مسعود: سليمان البارونى. آثاره 52، 141.

رمــــته المقاديـــــر فـــــى مـــــوطن بعـــيد، عـــن الخـــل والـــصاحب [15]

وكثيـــر هـــو الشعر العربى الذى يعج بالشكوى من الغربة، مما لا يسعنا المجال هنا للحديث عنه، وهو يختلف عن معاناة التليسي وشكواه من هذه التجربة التى مرت به، ولكى يُثبت صحة انتسابه للعروبة وقربه منها يصرخ قائلاً:

قـــل فتـــشوا قلبـــى ففـــى أعماقــه حـــــب يعـــــم أباعـــــداً وأقاربـــــاً
أو فتـــشوا فكـــرى ففـــى ومـــضاته نـــورٌ يـــضيء مـــع المـــروج سباســـباً
أو فتـــشوا نـــبضَ العـــروقِ فإنهـــا هـتفت بكـم همـا وجـيلاً واثـباً [16]

إنه يبدأ النص بفعل أمر طلبى « قل » يوجه فيه الأمر «إليه» أى إلى نفسه ويلحقه بالفعل الطلبى « فتشوا » ليوحى بالجدية فى قوله، وأن ما يحمله لوطـــنه الكبير من حب ليس وليد الساعة، ويأتى بالمتناقضات ليبرز قيمة ما يحملـــه مـــن حـــب، أباعد ⇄ أقارب، ويكرر فعل الأمر «فتشوا » ليكون المفعـــول بـــه « فكرى » وقد كان فى البيت الأول «قلبى» ليصبح فى البيت الـــثالث « نـــبض العـــروق » وهى صور لأماكن حساسة فى الإنسان، ولها دورهـــا فى الحياة، ليبرهن بذلك على صدقه وإخلاصه لهذا الوطن، وهو فى هـــذه الصور يجسم الفكر، ونبض العروق، وهى صور ذهنية، لتستحيل إلى ملموســـة فى « فتشوا » وهى كناية عن حبه الكبير لوطنه العربى الذى قدم ولازال يقـــدم لأجلـــه الكثيـــر ليرفع اسمه عالياً [17] وهو يفخر بالقديم رمز الأصالة والجديد رمز المستقبل [18] لذلك فهو يعاتب هذا الوطن:

---

(15) أنظر التليسى. محمد خليفة: رفيق شاعر الوطن 137.
(16) الديوان: 34 -35.
(17) نفسه 35.
(18) نفسه.

أو هكـــذا تغـــدو الأصـــول غـــريبة فـى أرضـــها وتـصير كمـا سـالبا [19]

ولا يخفـــى ما فى هذا الأسلوب الإنشائى القوى البليغ من توكيد مرارة الشكوى من الوطن ومعاتبته.

2- المشيب:

وهـــو مـــن فعال الزمن، ويحدث جرحاً داخلياً فى النفس، فهو بداية الطريق إلى الشيخوخة، ونذير الموت، والعمر الذى تمتنع عنه لذات الحياة والمشاركة فى حياة الناس[20] وقد ذكر القرآن الكريم مراحل عمر الإنسان[21]، وأشـــار إلى التغيرات النفسية، والجسمية التى يستشعرها الإنسان بتقدمه فى العمر قال تعالى: « الله الذى خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفاً وشيبة يخلق ما يشاء وهو العليم القدير»[22] ولما كـــان المشيب هو العلامة الظاهرة لهذا التغير فى حياة الإنسان، فإن لفظه يـــستخدم للدلالـــة على جميع المراحل التى تعقب تولى الشباب، لذلك كان المشيب محنة إنسانية [23] يذكرها الشعراء فى أشعارهم منذ فجر الشعر، إما بالتحـــسر علـــى الـــشباب الضائع، أو بذم المشيب والشكوى منه، فها هو الأعشى يسجل معاناته مع المشيب:

ورأت بـــــأن الـــــشيب جـــــا نــــبه البـــــشاشةَ والبَـــــشَارة
فاصْــــــبِرْ فإنَّـــــكَ طالمـــــا أعْمَلْـتَ نَـفْـسك فـى الخـسارة [24]

---

(19) الديوان 36.
(20) أنظر. الصائغ. عبد الإله: الزمن عند الشعراء العرب 158.
(21) سورة غافر الآية 67 وسورة الحج الآية 5.
(22) سورة الروم الآية 54 وفى نفس المعنى سورة مريم الآية 3.
(23) أنظر محجوب. فاطمة: قضية الزمن.
(24) شرح ديوان الأعشى الكبير. حنا نصر الحتى، ن دار الكتاب العربى، بيروت ، ط1، 1992.

فحبيبته ترى أنه أضاع عمره فى الخسارة، وقد كلل الشيب شعر رأسه فجانبه البشاشة والجمال، بل إنها تتنكره بسبب الشيب والصلع:

وأنكرتنى وما كان الذى نَكِرتْ ... من الحَوَادِث إلا الشَّيْبَ والصَّلَعَا [25]

أما ابن الرومى فهو يرى فى ذهاب الشباب فجيعة يعزى من أجلها :

أأفجع بالشباب ولا أعزى ... لقد غفل المعزى عن مصابى [26]

ويشبه الشيب بالنبات الخبيث :

قد قلت للعذَّال عند تَبُّعى ... بالقصُّ شيباً كلُّ يوم يحدثُ:

كثر الخبيث من النبات فهذَّبتْ ... منه الأطايبُ وهى بعد ستخبثُ

وإخال أنَّى للخضاب مخالف ... وهو المخالف لامحالة ينكثُ [27]

ويقول:

قد يشيب الفتى وليس عجيبا ... أن يرى النور فى القضيب الرطيبِ

ساءها أن رأت حبيباً إليها ... ضاحك الرأس عن مفارق شيبِ [28]

والمتنبى رأى فى المشيب ضيفاً «غير محتشم» :

ضيف ألم برأسى غير محتشم ... السيف أحسن فعلا منه باللمم

ابعد بَعِدت بياضا لا بياض له ... لأنت أسود فى عينى من الظلم

---

(25) الديوان.

(26) ديوان ابن الرومى، حسين نصار ، ج1، مطبعة دار الكتب ، الدار البيضاء، 1973.

(27) ديوان ابن الرومى مصدر سابق.

(28) نفسه.

بحسب قاتلتي والشيب تغذيتي هواى طفلاً وشيبي بالغ الحلم [29]

ويتحسر الرصافي على الشباب فيقول :

واها على شرخ الشباب المشتهى خلُف ذكراه بقلبي ومضى

وإنما العمر شباب فإذا زال فحزن وشقاء وضنى

ماكان أحلى العيشَ لو أنَّ الفتى لم يجد الشيب إليه مُخْتطَى

ويح شباب فتك الشيب به إذ لاح كالسيف عليه مُنتضى

أو ليت هذا الشيب إن كان ولا بد من الشيب أتى قبل الصبا [30]

والشاعر التليسي كما تبين بعض نصوصه، يخشى المشيب، ويشبه الشباب بالربيع، ومغادرة الربيع تعنى اقتراب الخريف وما فيه من جفاف لأغصان الشجر وذبول أزهاره [31] لذلك يضج بأعماقه إحساس عميق بشبابه وهو يرى الشيخوخة زاحفة نحوه كوحش مفترس، يريد التهامه فيصرخ:

فلتذهبي مثل الربيع قصيرة أيامه لكن بغير مآب [32]

فأيام الربيع الجميلة قصيرة، وأيام شبابه كذلك ، مع مفارقة واضحة وهى أن أيام الربيع لها عود، بينما أيام الشباب لا عود لها.

ويجمع التليسي في شعره بين المتضادات، ليخدم تجربته الشعرية فالمساء البارد هو شيخوخته، يقابله الربيع وهو الشباب:

---

(29) ديوان المتنبى، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، د.ت.

(30) ديوان معروف الرصافى: دار العودة، بيروت ، 1972، مج الأول - مختطى: مصدر ميمى من اختطى بمعنى خطأ.

(31) الديوان 46، 47.

(32) نفسه 199.

ورددت للمـــرج الجـــديب ربـــيعه   لمــا طلعــت مــع المــساء الــبارد [33]

ويـــتفق التليـــسى مـــع الـــشاعر الهـــندى طاغور فى اقتران المساء بالشيخوخة وذلك فى قول طاغور:

آه أيهـــــا الـــــشاعر إن المـــــساء   يقـــترب وشَـــعْرك يـــشيب [34]

فالألم والشكوى واحدة والمشيب هو القاسم المشترك لآلام الشعراء..

إنه يطلب من الحياة أن ترد إليه شبابه ولكن ما من سبيل لاسترجاعه:

ردى علـــــيه شـــــبابَه وغـــــرامَه   وأريـــه فـــى سُـــبُلِ الخلـــودِ مخاطـــراً [35]

لقـــد قضى شبابه فى خدمة وطنه، وتسرب الزمن من بين يديه، فوجده قـــد اســـتحال شـــيخوخة، خمدت فيها جذوته، واكتفى من الجمال بما تلحظه عيـــناه، إنـــه لـــيس كغيره من الرجال، إذ تقبل عليه الفتيات على الرغم من الـــشيب الـــذى غطـــى رأسه، وهو يصد هذا الإقبال [36] إن المشيب مقترن برحيل الشباب الذى يأخذ كل ما هو جميل ممتع :

رحـــــل الغـــــرامُ بـــــصمتهِ وبـــــيانه   وبهمـــسِهِ والحلـــوِ مـــن ألـــوانِهِ [37]

والـــشاعر حـــسن الـــسوسى يتفق مع شاعرنا فى تحسره على الشباب الضائع :

صَــــــحَوْنا، بعــــــد إغــــــراقٍ   لـــــنا فـــــى الجهـــــل والغَمـــــرِ

---

(33) الديوان 54.
(34) هكذا غنى طاغور: خليفة التليسى. ج1. 11 ح.
(35) الديوان 19.
(36) نفسه 99.
(37) نفسه 147.

ونبّهـــــــنا المـــــــــشيبُ إلى هـــــنات الدّهـــــر ،، والغِيَـــــرِ

وأزعجــــــنا ، كمـــــثل الطّـــــــيـــر قـــد ذيـــدتْ عـــن الـــشّجرِ

وأيقظــــــنا .. وكـــــنّا قـــــبــــــل ، فـــى دوامــــة الخَـــدَرِ

فـــــصرت الـــــيوم: لا أشــــتاق، غـــير الأنـــس ... والـــسّمر

فـــوا أســـفى ، علـــى ماضـــع فـــى لاشـــيء مـــن عُمُـــرى [38]

والتليـــسى يـــشكو هذا الرحيل فهو صورة رمزية لأيام شبابه، فلم يبق منها سوى الذكريات:

لم يـــبقَ مـــن أيّامِـــهِ إلا الـــرُّؤى تـرْوِي لـنا ماكَـانَ مـن سُـلْطَانِهِ [39]

فليس فى الإمكان تغيير الواقع، إنه يقتات بتلك الأوهام، والظلال التي لا تزال عالقة به متوحدة بذاته [40] فهو يشكو المشيب لأنه يقطع عليه طريق الاســتمتاع بالحـــياة [41] فتلك الذكريات تصبح أحياناً مثار ألمه [42] والزمن كفيل بتغيير الآمال، والأحلام فيتغير بالتالى طعم الحياة :

آيـــنَ ؟ لا آيـــنَ قـــد خَـــبَا كُـــلُّ شـــيء غـــدا عَـــدَمْ [43]

إن الـــشاعر يشكو رحيلَ الشباب ويبكيه « فالمفقود ليس شيئا غير ذى

---

(38)ديوان نوافذ. حسن السوسى، الدار العربية للكتاب. ليبيا. ط1 ، 1987.
الـــشاعر حسن السوسى شاعر ليبى ولد سنة 1924 بواحة الكفرة، هاجر إلى مصر مع أهله 1928 ودرس بها ، عاد إلى الوطن 1945.

(39) الديوان 147.

(40) نفسه 148.

(41) محجوب. فاطمة: قضية الزمن 8.

(42) الديوان 66.

(43) نفسه 167.

بـــال، إنه الشباب الذى يُبكى أحرَ البكاء (44) فما بكت العرب شيئاً مثلما بكت الـــشباب وما بلغت به ما يستحقه (45) فبرحيل الشباب تغيمُ الصور عنده فلا شـــئ يغـــريه بعـــد أن زحف الشيب وصار إلى الكبر (46) وفقد بفقد الشباب الحيوية والمرح (47) الذى كان سباقاً إليه، وفقد أصحابه ورفقاء سمره ولهوه:

رحـــــل الــــشبابُ بكـــل جِدِتِــــهِ ‏ ‏ ‏ ‏ أيــن الــصحابُ الغُـــرُّ والـــسُّمَرُ (48)

3- المـــرأة :

إن محـــاور شـــكوى التليسى تتعلق ببعضها البعض ويصعب فصلها، فالمشيب متعلق برحيل الشباب وأيام اللهو والمتع، وبسبب المشيب يحس بدنو الأجل، واعتلال الصحة، وبالتالى نفور المرأة التى يحب منه (49).

لذلك يسجل الشاعر مايلقاه من المرأة من تعنت وصلف وغرور:

قوافلــى أرهقــتها البــيدُ كــم ضــربت ‏ ‏ ‏ ‏ فــى تِــيهها بــين تــصويبٍ وتــصعيدِ

وكـــم رَحلـــتُ وراء الغِـــيدِ واحـــدةً ‏ ‏ ‏ ‏ تخشى هَوَاىَ وأُخْرَى أختُ جُلْمُودِ (50)

لقد قطع أشواطاً وراء المرأة، بحسب ديوانه، يستدر عطفها ورضاها، ولكنها تكتفى دائما بأن تحرك كوامن نفسه لتتركه بعد ذلك لمعاناته وشكواه:

---

(44) الصائغ. عبد الإله: الزمن عند الشعراء العرب 162.

(45) محجوب. فاطمة: قضية الزمن 8.

(46) الديوان 194 - 195.

(47) نفسه 195.

(48) نفسه 197.

(49) أنظر الصائغ. عبد الإله. الزمن عند الشعراء العرب. 158.

(50) الديوان 50.

ولأهجُــــرنْ وأرحلَـــنَّ إذا دنَـــتْ   منْكَ الدّيَارُ وطُفْتَ حَوْلَ مَعَاهِدِى [51]

وتعــبث المــرأة به فتزيد من لوعته، وألمه، ويصور الشاعر ذلك فى صورة ذوقية، فيُصَيِّر الهجران ذا مذاق مر:

وأذقْـــتُكَ الهِجـــرانَ كأســـاً علقمـــا

وأضـــفت للـــنيران وقـــدة واقِـــدِ [52]

وتتــضاعف بذلك شكواه لصدودها فهى تدنو إليه إذا خمدت عواطفه و تــصده إذا أقبل ليظل فى شك وشوق زائد [53] ويشكو خيانتها فهى لا تحفظه فى غيابه :

فلقـــد رأيـــتُكِ تحْفَظِـــينَ مَوَدَّتِـــى   مادُمْـتُ قُـرْبكِ هائِمـاً مَخْـبُولاَ [54]

ولكـــن كل الإخلاص لمن « قد جاء يحمل وافرا مبذولا » [55] فنظرة المرأة هنا مادية، فهى منافقة تمنح ودها لمن يقدم أكثر، ولا تلقي بالا للحب، وفى ذلك يقدم العقاد نصيحته للرجل فيقول :

خـــنها ولا تخلـــص لهـــا أبـــدا   تخلـــص إلى أغلـــى غوالـــيها [56]

ويكبت التليسى مشاعره وعواطفه أحياناً حفاظاً على كبريائه:

لـن أذرف الدمـعَ حُـزْنًا فـى مَغَانِيها   أوْ أرْفَـعَ الـصّوتَ شَكْوَى من تجَنّيهَا

---

(51) الديوان 57.
(52) نفسه 56.
(53) نفسه 56، 57.
(54) نفسه 61.
(55) نفسه 62.
(56) أنظر البدوى. زينب الفاتح: دراسة نقدية مقارنة لشعر العقاد .301.

ولـــنْ ترانـــي نُجُــوُمُ اللـــيلِ ألْعَــنهُا   إنّ اللَّعِـــين فـــؤادٌ لايناغِـــيهَا [57]

إنــــه يكرر النفى « لن أذرف، لن ترانى » ليثبت عدم مبالاته بتجنيها والتوقف عن السهر والتفكير بها خلال الليل.

ويلـــوم نفسه عن شكواه منها، فما يراه من تمرد، فهو من طبعها الذى يدفعه إلى التساؤل:

ولـست أدْرِى هل الفِردَوْسُ مَوْطِنُها   قـــبْل المجِـــيء إلى دُنـــيَا مُحبِّـــيها
أم كـان فـى سـقر مرعـى نـوازِعُهَا   وَرَبَّـة الجـن كانـت من حَوارِيهَا [58]

والـــشاعر حـــسن السوسى: أيضاً يتردد فى شعره صدى لشكواه من المـــرأة، حـــيث تـــشده إليها بقوة مرة لترده عن ذلك مرة أخرى، فيصفها بالجمـــال تـــارة، وبالغـــادرة تارة أخرى، فتقابله بالبرود والهجر والعناد، فلنسمعه يشكوها قائلاً:

أجــوع إن غــبتِ عنــى فــإن رأيــتك أشــبع
فأنـــت بالـــناس طــرّاً وأنـــت بالكـــون أجمــع
لكـــنّ طـــبعك مـــرّ فمـــنك كـــم أتجـــرع
إن غبت كنت فظيعاً وأنت إن عدتِ أفظع [59]

وهو فى حيرته تلك يُشْبِهُ التليسى الذى تلازمه الحيرة فيقول :
فـلا الـضّراعَةُ تُثْنـيِ مِـنْ شـكِيمَتِها   ولا الـشراسَةُ بِالإذْعَـانِ تُغْـريهَا [60]

(57) الديوان 69.
(58) نفسه 72.
(59) انظر مجلة الفصول الأربعة ، ع64، 65، 1993، 194.
(60) الديوان 74.

إن الحبيبة التي يشكوها امرأة غريبة في أطوارها وطباعها فهي لا تقترب منه ولا تشاركه عواطفه:

أبلغتُهَا فعلَ الهَوَى فى خافِقِى ... باللَّمْحِ آونةً وَبالإِسهابِ
مَاهَزَّهَا مِنِّى بيانٌ ساحرٌ ... أَوْرَاقَهَا المَعسُولُ من أكْوَابِي [61]

لذلك يستمر في شكواه من تقلب حالها، وإذا ضاقت به السبل فهو يستسلم للأقدار ويسلمها مصيره [62]، ويصرخ الشاعر شاكياً حاله وحرمانه مما تدعوه إليه الحياة من مباهج [63].

إن عفته هي التي تمنعه من الإقبال على المرأة، فهو في صراع بين ما تقدمه له الحياة من متع ولهو وبين ما تأباه عليه عفته :

- أأُطِيعُ فيكِ غِوَايتى وَرَغائِبى ... أم أستجِيرُ بعفَّتى ومناقبى [64]

- وأَراهُ بين غريمَتينِ فهذهِ ... مِنْهَا الحياةُ وتلك نُسْكُ الرَّاهِبِ [65]
- ياهذهِ .. إن الغريمَةَ عِفَّتِى ... ولطالَمَا سَدَّت علىَّ مذَاهِبِى
حَرَمَتْنى فى عهدِ الشبابِ لذادَتِى ... ومضتْ تُطَارِدُ فى المساءِ كواكِبِى [66]

هذه الازدواجية بين الحب والكبرياء، أو الحب والفضيلة، نجدها أيضاً عند الشاعر عمر أبوريشة:

وتسائلينى! ما يريحكَ ... ما أجيبكِ؟ لَستُ أدرى

---

(61) الديوان 152.
(62) نفسه 85.
(63) نفسه 84.
(64) نفسه 82.
(65) نفسه 83.
(66) نفسه 84.

غَالــــــــبْتُ غَوايتــــــــــى فَخَســيِرْتُ فــيها كُــلَّ كِــبرى [67]

إن عفة التليسى سبب آخر لشكواه وحرمانه؛ لقد أراد الشاعر للمرأة أن تكــون قــوية متحررة، لذلك كانت شكواه من خضوعها واستسلامها فصرخ محرضــاً إياهــا أن تتخلــى عن الجمود الذى يلفها « ذاك القناع ألا خلعت صــفيقه»[68] وأن تخلــع عنها ثوبَ العجز وتشق طريقَها فى الحياة «وتركت بعــض طــبائع الجلمــود»[69] إنــه يحن إلى تلك التى تنقذه من جهامة أيامه ورتابتها المملة.

ولكــنه يُقابــل منها باللامبالاة ، فتُخفي عنه مشاعرها تاركة إياه بين هواجسه وآلامه، غير عابئة بما يلقاه من تعنتها وجفائها، مما يزيد من شقائه وشكواه :

أَخْفَــــتْ مَــــشَاعِرَهَا وراء نِقــــابِ وتحجَّبَتْ عنِّــى بألْــفِ حِجَـابِ [70]

4- الذكريات :

تــشكل الذكــريات ضــغطاً شــديداً على نفسيته، حتى إنه يشبهها فى انــدفاعها وتدفقها على ذهنه، بالأمواج القوية التى لا يستطيع أحد أن يسيطر علــيها « كعنــيف مــن الخضم » [71] ومن شدة ما يستشعره من ألم يجسم الذكريات ويأمرها بالابتعاد عنه لما تحمله من آلام :

ذكرياتــــــــــى تــــــــــباعدى لا تعــــيدى الــــذى انــــصرمْ

---

(67) عمر أبوريشة: إيليا الحاوى. دار الكتاب اللبنانى، ط2، 1981.
(68) الديوان 108.
(69) نفسه.
(70) نفسه 152.
(71) نفسه 167.

لا تعـــــــيدى مواجعـــــــــى   إن جُرحـــــى قـــد الـــتأمْ [72]

إن النـــسيان نعمـــة من عند الله، والشاعر يريد أن ينسى كل ما يمثل ذكرياته الموجعة، فقد وطن النفسَ على نسيانها، وتذكّره لها بمثابة فتح جرح قـد الـــتأم وبرد ألمه، ولكن شكواه لا تقف عند ذكرياته تلك، بل هناك واقع يعيـــشه ويحـــسه، ولا يستطيع التخلص منه، لأنه جزء منه ومن حياته، ذاك الواقع هو دخوله إلى مرحلة زمنية يأباها ولا يريد الإذعان لها فيتمسك بروح الشباب التى تغمر كيانه وقلبه :

يـــا فتـــنةً غَـــرَّاءَ ســـاحرةً   يَفْـــدِيكِ هـــذا الكـــونُ والبَـــشَرُ

لـــو جـئتِ فـى العِشْرِينَ كَـانَ لَـنَا   شَـــأْنٌ مَـــعَ اللـــذَّاتِ يُنْتَظَـــرُ [73]

فـــى نبرات الشاعر تحسر، وألمٌ مكبوتٌ من الواقع الذى أيقظه من حلم جميل، إنه يثير هنا ذكريات شبابه العاتى :

لـــو جـئت فـى العـشرينَ ذاكَ فتًـى   عـــاتٍ علـــى الـــشهَوَاتِ مُقْـــتَدِرُ

لـــو كانـــت العِـــشْرُونَ طَـــوْعَ يَـــدِي   لَـــــوقعْتُ لا أُبقِــــــى ولا أَذَرُ

لَكِـــنَّهَا رحَلَـــت ولَـــم تُـــبقِ سِـــوى   حَـــسَرَاتِهَا فِـــى القَلْـــبِ تَـــستَعِرُ [74]

إنـــه يتذكـــر ويتحسر على زمن مضى من عمره، إنه يستشعر واقعه ويواجهه ولا يهرب منه :

مـــن بعـــدما عـــصف الثلـــيجُ بـــتالدى   جـــاءتْ تناوِشـــنى وتـــوقدُ خامِدِي [75]

---

(72) المصدر السابق.

(73) نفسه 197.

(74) نفسه 198.

(75) نفسه 256.

إن إقبال المرأة عليه وهو فى كهولته يحرك جراحه التى خمدت بذهاب الشباب، لذلك فهو يجد حرجاً فى القبول بها، ويتألم لأنه لا يستطيع أن يبادلها مـــا تريد [76] ولكنه يجد نفسه مضطراً إلى الهروب من الواقع، بالرجوع إلى الذكـــريات، وهذا المنزع عند شاعرنا نجده أيضاً عند شعراء المهجر، الذين حطمـــتهم الغربة، وشلت قواهم، وتركتهم عاجزين، لا يستطيعون شيئاً سوى التذكر، يقول رشيد أيوب:

جلـــــست بقـــــرب شـــــبّاكى ... أردد طـــــــيب ذكـــــــراك
وأطـــــوى بـــــيد أحـــــلامَ ... كـــــبتُ فـــــيها مطايـــــاكِ
إذا خَطَـــــرتْ علـــــى بَـــــالى ... أوَ يقاتـــــــي وإيـــــــاكِ
ورحـــــتُ أعاتـــــبُ الدنـــــيا ... جلـــست بقـــرب شـــباكى [77]

5- النـــاس :

اعتاد الناس، كما تبين تجارب الشاعر، أن ينكروا على المرء مشاعره حتى إذا لقى حتفه بسبب ذلك، رفعوا له الأنصاب، تحمل ذكرى عذابه، وفى ذلك يقول شاعرنا:

والـــناسُ تُنكـــرُ فـــى الحـــياةِ مـــشاعراً ... ويَـــودُّ لـــو ظلـــتْ وراءَ سِـــجافِ
حتـــى إذا لـــفَّ الـــردى أصـــحابَها ... ألقـــت علـــيها روائِـــعَ الأفْـــوافِ [78]

لـــذلك يـــشكوهم الـــشاعر، ويتألم منهم، ولكنه آثر السلامة، فاتخذ من الصبر شعاراً له، حتى وإن كان ثمنه باهظاً :

---

(76) المصدر السابق.
(77) رشيد أيوب، دار صادر، بيروت 1959..
(78) الديوان 146.

قالـــوا علـيكَ الــصبرَ إن عَـــسِيرَهَا   لليُـــسْرِ والنَّـــبْعَ اللَّذِيـــذَ سَـــتَكْرَعُ
حتـى وجـدتُ الـصَّبْرَ يـتركُ سَـاحَتِي   يَــوْماً وَيحْكُمُنِــى الجُـنُونُ الأرْوَعُ [79]

ويشكو الشاعر أولئك الناس الذين يحاولون الاصطياد فى الماء العكر، فيفسدون عليه سعادته حقداً وحسداً:

أنِــسَت لــه وهــى الأبــيَّة وفَـضَّلَتْهُ علــى البَقِـيَّه
لم يَنْـصِبْ الأشْـرَاكَ، مـا أَبْـدَى لها صِفَةَ الهوِيَّة
فَثَـــارَ ذَلِـكَ غَـيْظَهُمْ وتَنَافَـسُوا فـى الأسْـبَقِيَّة
وتَـسَابقُوا فِـى صَـرْفِ نَظْرَتها بلا أدْنى تَقِيَّة [80]

6- القـلـب :

يجسد الشاعر « قلبه » ويصوره طفلاً لا يرعوي، فهو يعنفه ويلاطفه على أن ينتهى عن الجرى وراء الحسان، ولكنه يأبى ذلك :

طفـــلٌ عـــصِىُّ الطَّـبْعِ لا يَـــرْعَوِي   عـــن هـــينِ الأمْـــرِ وعَـــنْ صَـــعْبِهِ
عِـــنانُهُ فـــى اللهـــوِ لا يَنْثِنِـــى   لا تَكْـبَحُ الأيـــامُ مـــن غَـــرْبِهِ [81]

فهو لا يقوى على إخفاء مشاعره وآلامه ، لأن قلبه لا يطاوعه :

نَـــصَحْتُهُ بالكَـــفِّ عـــن عُجْـــبِهِ   دَعـــوتُهُ للـــسيرِ فـــى دَرْبِـــهِ
عنَّفـــــتُهُ وبَخـــــتُه لُمْـــــتُهُ   لَكِـــنَّه أَسْـــرفَ فـــى شـــغبِهِ [82]

إنـــه يـصـور قلـــبه رمزاً لإنسان قابل للنصيحة، والتعنيف، والتوبيخ،

---

(79) الديوان 113.
(80) نفسه 208.
(81) نفسه 176، 177.
(82) نفسه 176.

فزمانه لم يعد « زمان الصبا » [83] حيث اللهو والمتع، فقد أدبرت أيامه ولا رجوع لها، وقد مضى أوانه « وفاتنا الريان من خصبه » [84] وهو كناية أو رمزعن أيام الشباب الذى ذهب عنه دون أن يشعر بتسربه من بين يديه.

ويطلـــب مـــن قلبه الاستسلام والرضا بالواقع « أرى جميل الصبر أولى بـــه»[85] لأن للعمـــر هيبة لا تحتمل هوى قلبه الذى لا يزال يحمل بين ثناياه جـــذوة الـــشباب[86] ويـــستنجد بمن حوله أن ينقذوه من طفولة قلبه الذى لا يعترف بشيخوخته :

يــا قــومُ هــل مــن حِــيلَةٍ تُرْتَجَــى   فِــى رَدِّ هــذا الطِّفْــلِ عــن وَثْــبِهِ [87]

ولا يستطيع قلبه البعد عمن يحب، كأن حياته موصولة بحياتها فهو يحيا بحياتها ويموت بموتها [88] ولكنه لا يقوى على هذا القلب، فيستمر بشكواه منه ويـــشبهه « بالمحـــزون المنتظـــر للفـــرج تارة، والظمآن فى الصحراء تارة، والعصفور المأسور تارة أخرى » [89] والبحر الهائج، واللحن الشجى، ثم هو :

كأنـــــه الجـــــنُّ رأى فرصـــــةً   فــى لَــيِّنِ القَــيْدِ وفــى صَــلْبِهِ [90]

والشاعر فى تجسيده لقلبه، وحواره معه، يأخذنا إلى الشاعر إلياس أبى شبكة الذى جسَّد خيالاً تراءى له، وكأنه « صنوٌ له يحاوره، ويظهر له فلسفة الألم، وما خفي عليه من معانى الحياة » :

---

(83) الديوان 177.
(84) نفسه.
(85) نفسه 177.
(86) نفسه.
(87) نفسه 178.
(88) أنظر الصائغ. عبد الإله. الزمن عند الشعراء العرب 207.
(89) الديوان 178، 179.
(90) نفسه 179.

مـــن لـــيس يبكـــى فـــى الليـــالى الطـــوال

ولا يُدنـّــــــى المقلـــــــةَ الـــــــساهدة

مـــن لم يـــذق فـــى الخـــير طعـــمَ الألم

ولم ينكـــــــرو جنتـــــــيه الـــــــسقم

وتــــسلخ الأوجــــاع مــــنه حطــــم [91]

مـــع ملاحظـــة أوجه الاختلاف بين الشاعرين والنصين، فلكل وجهته وأســـلوبه، ولكل فلسفته ورؤاه، فالتليسى يشكو قلباً يحمله بين أضلعه، يحسه ويستــشعره، وعندما اشتد به ألم الهوى جسَّده ليخفف عن نفسه، ولينقل إلينا تجـــربته الشعورية؛ بينما الشاعر إلياس أبو شبكة يحاور خيالاً من صنعه، لا يراه ولا يحسه، ليضمنه فلسفته ورؤاه فى الألم والحياة، ونقطة الالتقاء بينهما فى محاورتهما لما لا يُحَاوَر.

7- الـوحـــدة :

يحس المرء بالوحدة لأسباب عدة، فقد يلم به مرض، وتعتل صحته[92] وقـــد يكـــون بسبب الشيخوخة [93] فلا يعود قادراً على مواكبة الحياة باندفاع الـــشباب وحيويـــته ، فينعـــزل شيئاً فشيئاً عن أصحابه، وينشغل الناس عنه، فـــيحس بـــالألم مـــن جـــراء فراغ حياته مما كان يحيط به من أهل وأحباب وخلان[94] والتليسى يربط شعوره بالوحدة بذهاب الشباب، مما يزيد فى ألمه:

---

(91) إلياس أبو شبكة. إيليا الحاوى 59.

(92) أنظر المحجوب. فاطمة: قضية الزمن 8.

(93) قارن زهران حامد عبد السلام: الصحة النفسية 546، 547.

(94) أنظر الصائغ. عبد الإله: الزمن عند الشعراء العرب ، 162، 254.

وصـــرخت فـــى الآفـــاقِ مقـــتحماً افعَـل بِـنا مـا شِـئْتَ يـا قَـدَرُ (95)

إنـــه يفجـــر إحساسه بالوحدة فى شعره، فهو يصور وحدته فى لوحة حزينة:

والـــيوم لا ســـيفٌ ولا فـــرسٌ لا اللـيلُ يعرِفُنِـى ولا القمَـرُ (96)

وهى كناية عن ذهاب القوة، مع ذهاب الشباب، والأصحاب وآلام الوحدة.

والـــيوم أحِمِـــل وحْدَتِـــى تَعِـــساً لا طَـــارِقٌ بالـــبَابِ لا خَبَـــرُ (97)

إنهـــا قمـــة التعاسة، فلا أحد يزوره « لا طارق بالباب » فهو يبكى واقعه المعيش:

وحــــدى نعـــم وحــــدى أسِيُرضَـــــنىَ
وَلِّـــى الهـــوى وتـــزاحم الـــضَّجَرُ (98)

بتكـــرار « وحدى نعم وحدى » يؤكد مدى سيطرة هذا الشعور عليه، ويفسر هذه الوحدة « أسيرضنى » فهو أسير لهذا الإحساس، ثم يقدم لنا سبب مـــا هو فيه، إمعاناً فى تصوير آلامه « ولى الهوى وتزاحم الضجر»، وهذه المعانـــاة عنده، تشبه معاناة الشاعر صلاح لبكى، الذى يصور وحدته، ولكن فى قالب مختلف:

وحــــدى أنـــا يـــا رب وحــــدى
نـــشوان مـــن ســـام وزهـــد

(95) الديوان 196.
(96) نفسه 196.
(97) نفسه.
(98) نفسه .

وحـــــــدى كـــــأن الــــــشمس لم
تطلـــــع علـــــى الدنـــــيا بـــــوعد
وحـــــــدى ولـــــــو أن الـــــــربيع
مـــــصفق والـــــنور يهـــــدى [99]

فهـــو أيـــضاً يلجأ إلى تكرار كلمة « وحدى » إمعاناً فى توضيح مدى شـــعوره بالوحدة والوحشة، حتى إنه يرى الحياة كئيبة لم تطلع عليها شمس، وهو لا يحس بجمال الربيع بسبب وحدته.

أما التليسى فمع شعوره بالوحدة تلاشى شعوره بالجمال من حوله:

وحـــدى فـــلا الكاســـاتُ مُتْـــرَعَةٌ   بالحُـــبِّ لا لحْـــن ولا وَتَـــرُ [100]

ويـــزيد الشعور بالوحدة مع الشيخوخة، لانقطاع الأصحاب والأقران، مما يصعّد من شكواه وألمه :

رحـــل الـــشباب بكـــل جدتـــه   أيـــن الّـــصحاب الغُـــرُّ والـــسُّمَرُ [101]

وإذا كـــان التليسى يشكو الوحدة فى شيخوخته بسبب انقطاع الأصحاب عنه، فإن الشاعر عمر أبا ريشة يشكو الوحدة ولكن بسبب الوجد :

ليلـــى! أنـــا وحـــدى أقلـــب فـــى الربـــى
طـــرفاً يـــروح بـــه الجمـــال ويـــرجع [102]

(99) صلاح لبكى. إيليا الحاوى. 133.
(100) الديوان 197.
(101) نفسه .
(102) عمر أبوريشة. إيليا الحاوى 168.

وينفى التليسى وجود أنيس معه :

مُتفــــــرِّد بــــــالحُلْمِ مُنْفَــــــرِدُ   وحــدى فــلا جَمْــعٌ ولا نَفَــرُ [103]

ولم يجد إلا الكتاب رفيقاً له :

رُفَقَــــاؤُه ديـــوانُ شِـــعْرِ واللَّـــيَالِي اليعـــرُبيَّة

ما كان من عَصْرِ الضَّجِيجِ ولا الطبول الأسودية[104]

إن الــشاعر يــشكو حاضره، لأنه لم يمتع بشبابه حين كبت عواطفه، وحرم نفسه من دفء الحب لأسباب مصيرية، فرضها التزامه بتقاليد مجتمعه.

لــذلك فــشكواه هى نتاج واقع فُرِض عليه، فشكواه من الوطن نتيجة ســوء معاملة، ولّدت لديه إحباطاً انعكس على شعره ، والمشيب كان الحد الفاصل بين ماض متعلق به، محب له، وحاضر يراه غريباً عنه جداً، أبعده عــن كــل ما تهوى نفسه كما جاء فى نصوصه والمرأة هى ما يهواه فهى الداء والدواء، والذكريات ماضيه تحمل صورة مشرقة لطفولة بريئة وشباب مملــوء بالحــيوية، وهــو يشكو الناس لأنهم سبب إحساسه بالألم لنكرانهم وجحــودهم، ومما يصّعد فى إحساسه بالألم، قلبه الذى لا يزال شاباً، غير معتــرف بالزمن، وحدوده الفاصلة، وكل شكوى الشاعر، وآلامه نابعة من الــوحدة، وخوفه أن يبتعد عنه خلانه وأصحابه، مما يجعله يستشعر فراغاً كبيراً يولّد لديه إحساساً بالوحدة.

(103) الديوان 197.

(104) نفسه 210.

ثانياً: التوقع « الحلم » :-

الحلـــم الـــرؤيا وهو ما يراه النائم [105] وليس المقصود هنا بالحلم «حلم اللـــيل » فهو لا يحقق حاجة الشاعر وأمانيه [106] ولكن المقصود آمال الشاعر التي تجسدت فى قصائده الحوارية « فالحياة لابد أن تكون حلماً، ففى الحلم يجد الـــشاعر ملاذه وخلاصه، وبالحلم يستمسك طوقاً من النجاة يتشبث به، وإذا لم يجـــد حلمـــه، نراه يصنعه من نسج خياله، ليتعرف على الحياة بواسطتها[107] فيستحـــضر الماضى ويحققه فى أحلامه، حيث تختلط الأزمنة وتلغى المسافات ويـــتحقق المستحيل ويتيسر العسير [108] ويجد الشاعر فى الشعر أرضا خصبة يـــزرع فيها أحلامه، فتنمو فى صور شعرية تحاكى رغباته المكبوتة، وتلبيها ويعبر بها عن آماله وآلامه [109] وتكون إذ ذاك متعة الشاعر كبيرة بحلم يقظته إذ يـــستمد مـــتعة مباشرة من وجوده ذاته [110] ويلوذ الشاعر بالحلم هربا من ضـــباب الواقـــع [111] والفوز بالحلم لا يبلغه إلا الذين نفروا من وحشة الحياة، وأرادوا خلقهـــا خلقاً مواتياً [112] والتليسى معنى بالحلم، فقصائده أحلام يقظة، ينسجها من خيوط آماله المكبوتة فى اللاشعور[113] وقد وردت كلمة حلم ثلاث عشرة مرة فى ديوانه، فكان حلمه المتعلق بالوطن والمتعلق به، وآخر بشعره، والمـــرأة والطبـــيعة والذكريات والقدر، والعمل الإبداعى عندما يكون ممزوجاً بعواطف المبدع ومشاعره يزيد من قيمته وروعته :

---

(105) ابن منظور: لسان العرب. حلم.
(106) أنظر الصائغ. عبد الإله الصورة الفنية 225.
(107) الجابرى. محمد صالح. الشعر التونسى 598.
(108) الصائغ. عبد الإله: الصورة الفنية 275.
(109) نفسه.
(110) أنظر باشلار. غاستون: جماليات المكان 37.
(111) أنظر بن عمر. محمد موسى: الوعى بحركية الزمن 281.
(112) الجابرى. محمد صالح: الشعر التونسى المعاصر 599.
(113) هلال. محمد غنيمى: النقد الأدبى الحديث 370.

إن نرسُم اللوحَ عن حلم يُساورُنا ... يزيدُ فى حسنِهِ شيئاً ويُغْلِيهِ
أو نُرسِلِ اللَّحْنَ مُنْسَاباً بلَوْعَتِنَا ... ونَبْعَثِ النَّارَ فى دُنْيَا لَيَالِيهِ
أو ننحَتِ الصَّخْرَعَنْ عَزْمٍ يُطَارِدُنَا ... بِأَنْ نُكَوِّنَ شَيْئاً يُضَاهِيهِ (114)
أو نُنْشِدِ الشِّعْرَ إعجاباً بفِتْنَتِهِ ... فغايةُ الفَنِّ أعلَى مِن معالِيه
وليْسَ مِنْ جُودِهِ فَنٌّ سَنُبْدِعُهُ ... بَل نَحْنُ جُدْنَا عَلَيْهِ حِين نُبقِيهِ
مُخَلَّداً تحْفَظُ الأجيالُ صُورَتَهُ ... حِفْظَ الشَّفيقِ عَلَى أغْلَى غَوَالِيهِ (115)
لا شيءَ يَشغَلُهم سِوى أحلامِهِم ... وخيالُهم طلْقٌ مِن الأغلالِ (116)

فى تلك الأبيات خلاصة أحلام الشاعر التى تراوده، فالإبداع فى الفن هو ما يشغله لأنه بالإبداع يضمن الخلود لنفسه ولمن يحب ...

1- الحلم والوطن :

يراود الشاعر حلم، أن يوقف الحب لبلاده، أراد أن يحققه فى قصيدة يبث فيها ذاك الحب الكبير لوطنه:

وَقْفٌ عليها الحُبُّ شَدَّت قَيْدَنَا ... أم أطْلَقَتْ للكَوْن فِينَا مشَاعِرَا (117)

يكرر الشاعر «وقف عليها الحب» خمس مرات ليؤكد وقف الحب لبلاده فيحقق حلمه، ويذكر فى نصه الصورة السلبية « شدت قيدنا » مقابل الصورة الإيجابية « أطلقت فينا مشاعراً » و«ساقط نخلها رطباً جنياً» صورة إيجابية، تقابلها صورة سلبية « حشيفاً ضامراً » ويقابل الصورة الندية

(114) الديوان 161.
(115) نفسه 162.
(116) نفسه 236.
(117) نفسه 18.

«أمطر غيمها » بالصورة الجافة « أم شح ؟ » بل قد يحمّل بيتاً واحداً، أكثر من صورة كما فى البيت الثالث، فبالإضافة إلى الصورة الندية والجافة نجد صورته « نسيت محباً ذاكرا » ليقابل النسيان بالذكر. فهو مولع بالمتناقضات لتتضح صورته وتبين مقصده، لقد ضمَّن القصيدة كل ما يحلم به لوطنه «كرمى عينها تحلو منازلة الخطوب حواسراً » ويتمنى أن يخلد وطنه فلا تؤثر به حادثات الزمن [118] إن الوطن معطاء وعطاؤه بلا حدود لذلك يرافقه حلم، أن ينظم من مشاعره شعراً، يصنع منه إكليلاً عاطراً لكل من ساهم فى إعلاء الوطن [119] ويصنع إكليلاً آخر ليضعه تاجاً فوق رؤوس نسائها [120] وكذلك يتوج الزمان والمكان فى بلاده إكليلا [121] فحبه لوطنه كبير جداً لذلك فهو يود لو يظل شامخاً وموطناً للنبل :

تبقى على الأيامِ طوداً شامخاً ... يَحْمِي مَسَارِبَهُ وَيَدْفَعُ غَائِراً [122]

سَتَظلُّ نَمْنَحُهَا الوفاءَ ونبْتَغِي ... مَهْراً لَهَا مائرُتَضيهِ أَوَامِرَا [123]

سَتَظلُّ مَأْوَى الأكْرَمِينِ ومَوطِناً ... للنُّبْلِ تُنْسِجُ مِنْ سَنَاهُ مآزِرَا [124]

إن حلمه وأمله هو حلم أمة وأملها، فيمنى نفسه بمستقبل رائع تتحقق فيه آماله وأحلام العرب :

سَيدُكُّهَا تِلْكَ الحُدودَ ونَنْتَهِي ... رَايَاتِهَا خِرَقاً وخيشاً بَائِراً [125]

(118) الديوان 18.
(119) نفسه 21، 22.
(120) نفسه 24.
(121) نفسه 24.
(122) نفسه .
(123) نفسه 26.
(124) نفسه 27.
(125) نفسه 28.

ويفـر الـشاعر أحيانا من واقع مليء بالآلام فيغرق في أحلامه وحبه لوطـنه حتـى ينتـشل نفسه من واقع لا يقوى على احتماله [126] وهذا الحلم متـصل بالماضـى متطلع إلى المستقبل [127] وتمثل حياة الشاعر حلماً كبيراً يحتـضن فـيه وطـنه ويفخر بقديمه، ويعلي من شأن حديثه ويسعى ليرتقي بمـستقبله [128] إن حـبه لوطنه يدفعه إلى أن يعطي ويعطي ويبذل نفسه في سبيل رقيه دون انتظار مكافآت [129].

2- الحلم والمرأة :

تتقاسـم المرأة مع الوطن وأحلام أخرى أحلام الشاعر ، فالحلم ترجمة للـرغبات المكـبوتة في عالم اللا شعور [130] ويستحضر الشاعر في حلمه الحبيبة وينشئ معها حواراً يبدؤه لتنهيه:

قالـت: أحـبُّكَ قِمَّـةً مَمْـنُوعَةً   وأُحِـبُّ فِـيكَ غـوامضَ الأسْـرَارِ
وأحـب مايُدنـي ومايُقـصي ومـا   يُغـرى ومانَطْـويهِ مـن أفكَـارِ [131]
وأُحِـبُّ ذاك العمـقَ بحـراً هادئـاً   وأحـبُّهُ فـى الـصخْبِ والإعـصَارِ
وأحِـبُّ ذاكَ الـنُورَ يَفْلِـتُ مـن يَـدِى   وأحِـسُّهُ فـى العُمْـقِ من أغوَارى [132]

إنـه يحلم بحب المرأة له، وإقبالها عليه، فسجل هذا الأمل في قصيدته لـيُخلَّد. فـرض الـزمن على المرأة قيودا، ويحلم الشاعر أن تعمل على فك

(126) نفسه 28.
(127) نفسه 31، 32.
(128) نفسه 36.
(129) نفسه 29.
(130) هلال. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث 370.
(131) الديوان 44.
(132) نفسه 45.

قيودها وأسرها، والانطلاق فى الحياة لتحقق « رائع الآثار» [133] وللتليسى طرق عدة فى صياغة أحلامه، فإما أن يكون الحلم حاضراً، ماثلاً أمامه، وإما أن يعود إلى الماضى ليصوغ منه حلم الحاضر أو يصور ما ليس موجوداً ، ليستشرف المستقبل من خلال الحلم.

فمن أحلام الماضى أن نرى التليسى شاباً يرحل وراء الغيد يصيب تارة ويخيب أخرى [134] ويبدو أنه يريد أن يتناسى واقعه فيبنى حاضراً جميلاً حتى وإن كان وهماً وحلماً:

فتبسمتْ بعد التخلصِ بسمة ... رفَعَت عن الأعماقِ كلَّ نِقَابِ
ورأيتُها تحنو وتمحو صفحةَ ... كُتِبت من الآلام والأتعابِ [135]
وتَمُدُّ لى كَفّاً لِتَصحَبَ رِحلتى ... فى عالم الأشواقِ والآرابِ [136]

أما حلم المستقبل الذى يسكن أعماقه، فهو أن يجتمع بامرأة ليست كأى امرأة، فعلها مغلف باللطف، وقولها ممزوج بالعذوبة [137] ومثقفة حكيمة [138] وهو لا يكفيه ما يراه فيها من جمال، بل يمنى النفس أن تقارب نفسه وتبث إليه ما فى أعماق نفسها من شجو وشكوى [139] فهى حلمه ولا يستطيع إنكار ذلك بل يعترف به :

أمنية أنت بلا استكبار

---

(133) الديوان 49.
(134) نفسه 50.
(135) نفسه 154.
(136) نفسه 155.
(137) نفسه 261.
(138) نفسه.
(139) نفسه 263.

إن أفلـــــــتت مــــــن قبـــــــضتى

عــــــادت بــــــلا اختــــــيار [140]

وإذا كــان التليــسى قــد اتخذ من الأحلام صوراً لأمانيه وآماله، فإن الــشاعر رشيد أيوب قد اتخذ من الأحلام وسيلة يستمتع فى صفائها بما ينسج خياله من عوالم رحبة طليقة :

حتـــى إذا مانـــام هـــذا الجـــنان لحقــت أحلامـــى بقــصرى البعــيد

إذا التقــى بالــنفس حــول الجــنان فالــنفس مازالــت علــى عهدها [141]

ويـــستمر التليـــسى فى تصوير أحلامه: فالمرأة تدنو إليه إذا « المواقد أخمدت» ثم هى تصده عنها، « إذا المجامر أضرمت »[142] إنها المرأة القوية الــصلبة ويــصور بخــياله المرأة السلبية، النقيض لما يتمناه الشاعر من أن تتجاوب مع أحلامه[143] فتنتشر الفرحة وتبعد كئيب الظلال فيعوض ما فاته[144] ويــصور جمال حبيبته فيتمنى أن تخلده يد فنان وهو إن يطلب تخليد الجمال بالفن يعلم أن الجمال غير باق فالزمن دوار:

قــد مــر بالكــونِ حــسنٌ مــثلَ طلعــتِهِ وغـــابَ فـــى دورةِ الأيـــامِ زاهـــيهِ

لـــو أدركـــتْهُ يـــدُ الفـــنانِ عاشـــقةً لخلَّدتـــهُ وَزَادَت فـــى تـــساميهِ [145]

ويشفق التليسى على المرأة المتكبرة، ويتمنى أن تشاركه حلمه فتتحقق

---

(140) الديوان 220.

(141) رشيد أيوب. دار صادر. بيروت 1995.

(142) الديوان 57.

(143) نفسه 122.

(144) نفسه 141، 142.

(145) نفسه 161.

لهمـــا الـــسعادة [146] ويأمل أن تقترب فتملأ دنياه وأحلامه بهجة، ثم يخالجه شـــعورٌ بـــالألم والتحسر على ماض تولى وحظ لم يعد حليفه فلم يواته [147] ويـــستبد به الحلم فيطمح أن تجلس المرأة على عرش الكون، علها تنجح فيما فـــشل فـــيه الـــرجال [148] ونرى لحلمه لوحات قصصية حوارية بينه وبين المـــرأة، فيبدأ مرة الحوار لتنهيه، أو تبدأ هى الحوار موجهة أحياناً إليه التهم والـــتهديدات وهـــى تـــراه يحـــادث غيرها [149] ويستيقظ الشاعر على تلك التهديدات ليبرر موقفه ويدفع التهم عن نفسه :

فقلـــتُ وقـــد هزّنـــى قـــولُها ... وأيقظَنِـــى عَتـــبُها المُنْكـــرُ

لَـــئنْ كُـــنتُ يافِتـــنةَ المَلـــهماتِ ... تغـــزلتُ فِـــيها بمَـــا أشْـــعُرُ [150]

وفـــى القلـــبِ مـــنكِ الـــذى تعلمِـــينَ ... ومـــا تجهلـــينَ بـــهِ أكبَـــرُ

فمَـا سَـت مـن العُجـبِ فـى نـشوةٍ ... وأبحَـرَ فـى لُجِّهَـا المُبحِـرُ [151]

وفى أحلامه تختاره المرأة وهو الشيخ وتفضله على غيره من الشباب:

أنـستْ لـه وهـى الأبـيَّةْ وفَـضَّلَتْهُ علـى البَقـيَّة

لم ينصِبْ الأشراكَ، وما بدى لها صفةَ الهُوِيَّةْ [152]

إنها تدعوه إليها وذلك أقصى ما يتمنى ويحلم [153] فهو يصورها مزيجاً من الألوان والنغم :

---

(146) المصدر السابق 163.
(147) نفسه 163.
(148) نفسه 175.
(149) نفسه 204.
(150) نفسه 206.
(151) نفسه 207.
(152) نفسه 208، 211.
(153) نفسه 141.

تماوجَت هي والألوانُ واحدَةً   مداً وجزراً وأمطاراً رجوناها
دوامةً من أعاصيرٍ ومن نَغَمٍ   ومن عِناقٍ وأخطارٍ رَكِبنَاها [154]

حقا إنها صورة من نسج الأحلام، اختلطت فيها الألوان والأنغام، والصوت والبصر، وهبة السماء والأرض، ثم العنف والعذوبة، فهى تشاركه حلمه الذى أودعه ديوانه :

قاموسك العظيم
يا فارسى العظيم
وددت لو جمعته [155]

3- الحلم والشاعر والشعر :

يرافق الحلم الإنسان على مدار حياته ، فهو دائم التطلع إلى الماوراء حيث المستقبل [156] إن متعته الكبرى فى ارتياد المجهول والكشف عما وراء الحياة [157] وربما قابل الفشل الشاعر فى ماضى حياته، فهو لا يريد أن يكرر ذلك الفشل فى أحلامه:

فاليومَ لا أبتغى رمياً بلا هدف   ولستُ أُركِضُ خَيْلى خلفَ مفقُودِ
فما أُحِبُّ مسافاتٍ مُحدّدَةً   فِى رحْلَتى نحوَ أُفْقٍ غيرِ معهودِ [158]

---

(154) الديوان 188، 189.
(155) نفسه 227.
(156) نفسه 21.
(157) نفسه 53.
(158) نفسه 52.

ويحلم أن يجد فى كل مرسى « كفا يلوح للهوى منديلاً » [159] فقصص مغامـــراته البحـــرية قد صارت بفضل خياله حكايات تروى [160] وكثيراً ما يشارك الشاعر أحلامه طرفٌ ثالثٌ فيوجه إليه حديثه :

واسـكُبْ لهـيبَ الـنارِ فـى أعمَاقِهَـا   واتْـرُكْ لهَـا الأحـلاَمَ والتَّخْيـيلاَ [161]

فَلَعلَّهَـا فِـى الـصَّحْوِ مِـن أيَّامِهَـا   تَتَـبَيَّنُ الإخـلاَصَ والتَّدْجِـيلاَ [162]

ويحمل الفعل أريد وأود كل أحلامه وأمانيه :

أريـــد عـــنفاً وإعـــصاراً وزلـــزلةً   تـستلُّ شِعْرِى من أعمَاقِ أغواري [163]

ونـــستطيع أن نلمس إلحاحه على رغبته فى الوصول إلى مراده من الحـــياة، فـــلا يـــأس وإن طال الزمن [164] ويسافر الحلم بالشاعر إلى آفاق بعيدة:

نـسيتُ طـوقَ نَجَاتِـى عِـنْدَمَا رَحَلَـت   بِـنَا الـسُّفِينَةُ نَحْـوَ الـشَّاطِئِ العَاتِـى

فَمَـا مَـضَت مـن رَحِيلِـى غَـيرُ مرحَلَة   حَتَّى التَمسْتُ طَرِيقاً نَحْوَ مَنْجَاتِى [165]

ولكنه سرعان ما يصحو من حلمه لينقذ نفسه من غرق محتم :

أَقْـسَمْتُ لا رَحَلَـت بِـى فـى مَـرَاكِبها   ولاَ حَوانِـي مِـنْهَا ظَهْـرُ مَـوْجَات [166]

---

(159) الديوان 39.

(160) نفسه 62.

(161) نفسه 63.

(162) نفسه 64.

(163) نفسه 67.

(164) نفسه 87.

(165) نفسه 105.

(166) نفسه 106.

ويبقــى الأمــل والحلــم يــسكنان الشاعر ويلازمانه «حملتك وقدة مشبوبة»[167] حلم الشاعر أن تتألق المرأة وترتقى فيسائلها :

متـــــــــى تـــــــــرتقين

إلى عـــــــــــــــــالم

تعيـشين أحلامـه الرائعات [168]

إنـــه متفرد بالحلم [169] حيث يجسد فيه أحلامه وآماله وطموحاته، فهى المكان الأنسب لبناء ممالكه وقصوره الأسطورية، فترد هذه الأحلام فى صور حوارية، يرسم صوره ويلون خياله بألوان الواقع، فهو يحلم أن يكون قيصراً[170] وجيشه لا يشبه جيش قيصر، فهو جيش عشق، واتخذ من « الليل » سميراً له[171] ويحلم بأنه فارس مغوار لا يشق له غبار [172] وتحمل قصيدة « وجوه » رؤى الـشاعر وفلــسفته وأمانـــيه وأحلامه [173] فينطلق بفلسفته ورؤاه إلى البحث والــسؤال عن الوجود، وكنه الماوراء والمابعد، إن أحلامه تأخذه إلى أبعد من حدود الواقع حيث المجهول:

ما المصير ؟ وما الوجود؟ وماذا يختفى خلف أفقه المربد؟ [174] .

وقـــد تناول شعراء المهجر قضية الوجود والمصير فى أشعارهم فهذا إيليا أبو ماضى يتساءل :

---

(167) الديوان 107.
(168) نفسه 233.
(169) نفسه 257.
(170) نفسه 235.
(171) نفسه 253.
(172) نفسه 246.
(173) نفسه 92، 93.
(174) نفسه 94.

لست أدرى من أين جئت ولاما كنت أو ما أكون يا صاح فى غد
أفتدري؟... إذن فخبر وإلا فلماذا تظن أنك أوحد [175]

وربما نقطة التلاقى بين الشاعر وشعراء المهجر هو نتاج تأثره بهم، إن الشعر وثيقة الشاعر وسجله الذى يخلد فيه إبداعه، ومجال الشعر هو الشعور[176] يقصد فيه الشاعر إلى التأمل فى تجربة ذاتية محضة.. لينقل إلينا صورتها جميلة[177] لذلك يهتم الشاعر بشعره، ويتخذ منه لوحة تحمل ألواناً وأشكالاً مختلفة من أحلامه، فالحلم صورة الوحى، والحسناء هى قصيدة [178] فهو سيخلدها فى شعره [179] ويطول أحياناً الحلم بالشاعر فيسائل نفسه :

وهل مَسَّنى طَائِفٌ مِن جُنُونِ فَغَادَرَنِى شَارِداً عَن كِيَانِي [180]

ويراوده حلم أن ينظم قصيداً رائعاً ولكنه لا يواتيه :

فى خافقى ألفُ قصيدٍ رائعٍ أَنظِمُهُ حيناً وحيناً أنثُرُ
حتى إذا جئتُ إلى تدوينِهِ ألفيتُهُ وَلّى وضاعَ الأثرُ [181]

ورغم ذلك استمر الحلم معه، ولم يتوقف فهو يريد قصيداً « يشدو بها الحادى وتتلو المعصر » وتكون فى عنفها « ذاك اللظى والشرر » وفى لطفها « لحن مسكر » [182] ويرى أن حياته وسعادته « فى أسطورة تهب

(175) داود أنس. التجديد فى شعر المهجر 260.
(176) هلال. محمد غنيمى. النقد الأدبى الحديث. 376.
(177) نفسه 380.
(178) الديوان 67.
(179) نفسه 77.
(180) نفسه 98.
(181) نفسه 125.
(182) نفسه 126.

الجنون وتلهم الأشعار» [183] فهو يريد أن يجمع فى قصائده كل الجمال الذى تراه عيناه :

مـا أضيـعَ الحُـسنَ لم تُنْـصِفْهُ رَائِعَـةٌ   مِـنَ القـصائِدِ أو لحـنٌ يُنَاجِـيهِ
أو لـوحةٌ مـن بديـعِ الرَّسْـمِ لَـوَّنها   مـن المَـشَاعِرِ فـيضٌ قـد يدانِـيهِ
أو قطعـةٌ نَحَـتَ المَـثَّالُ هَيْئَـتَهَا   قَـدْ مَـاتَ فى نَحْتِهَا وَجْداً لِتُحيِيهِ [184]

إنــه عاشــق قد نذر نفسه للشعر ينظم ما فى خاطره من روائع الكلم، وهو يؤكد مصاحبته لمارد « يوحى إلىَّ الحلو من أقوالى » وهو ينظم شعره « فــى غفلة الأكوان» [185] ويقدم شعره هدية لمن يحب « يشف عن وجدى وعمــق خيالى » ويؤكد عهده، حتى يجعل من قصتهما «أسطورة تمضى بها الأجــيال للأجيال» [186] ولكن الحبيبة تعارض أحلامه واستغراقه فيها فهى لا تريد أحلاماً بل حقيقة وواقعاً:

إصــرفْ هَــوَاكَ إلى الحقائِــقِ إنهـا   جِـسْرُ الوُصُـولِ لـرائِعِ الأَوْطَـارِ [187]

4- الحلم والطبيعة :

عشق الشاعر الطبيعة ودأب على تأملها والغوص فى أعماقها ، فانبثق حلمه من تأملاته، ورسم أحلامه بألوان الطبيعة المشرقة فهو يوحد بين حلمه والطبيعة، ولا يعمد الشاعر إلى وصف الطبيعة فى حلمه وتصويرها تصويراً واقعياً إنما يؤلف قصصاً حوارية، يجسد فيها أحلامه ورؤاه :

---

(183) المصدر السابق 151.
(184) نفسه 156.
(185) نفسه 237.
(186) نفسه 238.
(187) نفسه 252.

مـا جـئتُ رَوْضَـكِ مجـتاحاً يـنازعُني   شَـوْقٌ إلى زهـرةٍ قـد عَـزَّ جَانِـيها
بَـلْ جِئْـتُهُ أتَمَلَّـى صُـنْعَ خَالِقِـهِ   والـنَّفْسُ يُقْـنِعُهَا إعْجَـازُ بَاريهَـا [188]

وهو فى ذلك الانكفاء على مجاليها يشبه الشعراء الرومانسيين إذ نراهم يتغنون بالروض وغيره من مظاهر الطبيعة، فالأخطل الصغير يتغنى بالروض ولكنه لا يقرنه بالمرأة بل إنها فاقته فى طيب العبير :

سَـكَرَ الـروضُ سـكرةً صـرعته   عـند مجـرى العـبيرِ مـن نهـديكِ
قـتل الـوردُ نفـسَه حـسدا مـنكِ   وألقـى دمـاه فـى وجنتـيكِ [189]

إن الطبيعة فى رؤيا الشاعر امرأة كريمة تجود بما لديها ولا تبخل على أحد:

لكـن نخلـتَهُ مالـت بقامَـتِهَا   واطعمتْنِـى ثمـاراً مِـن أعَالِـيهَا
ومَـا هَـزَزْتُ بِهَـا حَتّـى تُـسَاقِطَهَا   ولاَ مَـدَدْتُ يَـدِى حتّـى أدانِـيهَا [190]

إن الشاعر بتصوير الطبيعة يهدف إلى التعبير عن مشاعره وبث أفكاره بطريقة يبتعد فيها عن المباشرة فى صوغ أحلامه ، إنه يجسد الروض ليهبه من نفائسه [191] ويشكر الروضة لجودها ويعزيها إن أقفرت [192] والروض سكن جميل فيه راحة وسعادة [193] والطبيعة ممزوجة بالحب حتى أن بحارها « بحار عشق » [194] وفوق ذلك فالطبيعة مدرسة يحلم أن يتعلم فيها ترويض

---

(188) الديوان 38.
(189) الأخطل الصغير. إيليا الحاوى 45.
(190) الديوان 38.
(191) الديوان 39.
(192) نفسه.
(193) نفسه 46.
(194) نفسه.

نفسه وإخضاع المتمرد[195] وحبه للطبيعة يدفعه أن يتخذها قصراً له ، رفيقه شــعره [196] وكل ما فيها من بساتين وفاكهة وواحة وظلال هى ملك له، هبة الطبيعة [197] .

5- الحلم والقدر :

يطلــق الشاعر العنان لأحلامه، ولكنه يفاجأ بالقدر وقد حال بينه وبين أحلامه فلا يجد مفرا من الاستسلام له :

أســلمتُ للأقــدارِ فــيكِ مــصيرِى يافتــنةً جلــت عــن التــصويرِ
وتــركتُ للأيــامِ رَسْــمَ طــريقِهَا بالطُّـولِ إن شَـاءَت أو التقـصيرِ [198]

وهو فى استسلامه للقدر إيماناً أو ضعفاً، يختلف عن أبى القاسم الشابى الذى رأى فى القدر ألد خصومه فعمل على تحديه :

وأقـــول للقـــدر الـــذى لا ينثنـــى
عــن حــرب آمــالى بكــل بــلاءِ
لا يطفـــئ اللــهب المــؤجج فــى دمــى
مــوج الأســى ، وعواصــف الأرزاءِ [199]

ولكــن طــريق القــدر طويل لا يقوى على احتماله مما يزيد فى لهفة الــشاعر وألمــه [200] بيد أن الأمل رفيقه والتفاؤل ديدنه، وأحلامه تكبر مع

---

(195) المصدر السابق 113، 114.
(196) نفسه 236.
(197) نفسه 193.
(198) نفسه 85.
(199) كرو. أبو القاسم محمد. الشابى حياته وشعره 259.
(200) الديوان 85.

الأيـــام [201] وقد تحقق الأقدار حلماً « رسمت به الأقدار نصراً باهراً » [202] وقــد تقلب له وجهها الآخر فتأتى على أحلامه فتقضى عليها، ومع ذلك فهو متمسك بحلمه « أنت له فى اللوح مكتوبة » « مكتوبة لابد أن تركعى » [203] مكتوبة لابد من عاصف [204]:

مكــــــتوبةٌ أن تنـــــزلى عِـــــندَها   إرادتـــــى لـــــن تنثنـــــى للكَــــلاَلْ
لابـــــدَّ مـــــن يـــــوم بِـــــهِ نلتَقِـــــى   مَغلــــوبةً بالــــشعر أو بــــالجَلاَلْ [205]

إن رأيه غير ثابت فبينما هو يصر على كلمة «مكتوبة» ويكررها مما يثــبت قــوة الفكرة لديه والتحدى، نجده قد غير نغمته القوية لتحل محلها لغة أقل قوة وتحدٍ، وكأنه يعود للاستسلام للقدر .

ويصر على ثقته بأن القدر سينصفه يوما ويمكِّنه من تحقيق حلمه :

لــسوفَ تأتِــى بِهَــا الأيــامُ كاســفةً   لتنْــشُد الظــلَّ فــى مجــرى سَــوَاقيهِ
وســـوف يُنـــشِدُها ماكَـــانَ سَـــجَّلَهُ   يـومَ اللقـاءِ وعُمْقُ الوجدِ يُشجِيهِ [206]

6- الحلم والماضي :

يعـــيش الشاعر فى حلمه باستحضار الماضى وبث الحياة فيه [207] فهو يستدعى الماضى كلما أعياه الحاضر وأربكه بأسئلته:

---

(201) المصدر السابق 86.
(202) نفسه 27.
(203) نفسه 140.
(204) نفسه.
(205) نفسه 140، 141.
(206) نفسه 164.
(207) نفسه 30، 31.

أضـــنيتِهِ وســـألتِ عـــن أحـــوالِهِ   ورآكِ فاســتَدْعَى قــديمَ نِــضَالِهِ [208]

وقد يتغير الحلم بتغير الأيام والليالى فيصير أطلالا وذكرى للماضى :

وسـألتِ عــن أمــسٍ تقــادمَ عهــدُهُ   أيــامَ كــنتِ الــصدرَ مـــن آمالِــهِ
قــد غــيرتْ مــنهُ الليالَــى وانقــضى   حُلــمٌ أعــارَ الكــونَ بعــضَ جمالِــهِ [209]

إن الأحـــلام نفحة الأمس التى تحيي اليوم ، لذلك يحتفظ بها المرء فى لاوعــيه ليستجير بها من حاضره متى ألجأه الزمن إلى ذلك [210] وكم يتمنى الــشاعر أن يــتوقف الأمـــس فيــستعيد ذكرياته فيه [211] لم يبق للشاعر إلا الذكريات التى صارت أحلاما تروي حكايات وقصصاً :

لم يــبقَ مـــن أيامـــهِ إلا الـــرُّؤى   تــروِى لــنا مَاكَــانَ مــن ســلطانِهِ [212]
وخــــيالُ أرواحٍ تُعانـــقَ ظِلَّهَـــا   فَتَوحدَتْ فــى الــسِّترِ مــن أردَانهِ [213]

وتأخـــذ موســـيقى « العَلَــمْ » الشاعر بعيداً حيث يجنح به الخيال إلى ذكريات «قبل أن يغرب الصبا، قبل أن نعرف السأم [214] وتبقى أبداً سنوات الــشباب هى أمتع سنى عمر الإنسان لذلك يتمنى الشاعر لو كانت طوع يده لتمكن من تحقيق ما لم يستطعه الآن [215] فهو لا يريد أن يضيع أحلامه ولكن إذا ضـــاعت فهـــو لـــن يـــيأس وسيحاول التأقلم مع الحياة ويعيش « مسالما

(208) المصدر السابق 65.
(209) نفسه 66.
(210) نفسه 66.
(211) نفسه 132.
(212) نفسه 147 العَلَمْ ضرب من الغناء الشعبى فى ليبيا.
(213) نفسه 148.
(214) نفسه 166.
(215) نفسه 198.

مــصالحا » [216] ويعن للشاعر أحياناً أن يتقمص أدوار شخصيات الماضى ويرســـم صـــوره الماضـــوية بعناية فائقة ولا يكتفى بالشخصيات بل للمكان مساحة فى حلمه:

ومـــوطنُ الحُـــبِّ عـــذرياً مـــضارِبُنَا   لكـــم تغـــنتْ بـــه جهـــراً صـــبَايَاها
فـــى كـــل وادٍ وكثـــبانٍ ورابـــيةٍ   لَهُـــنَّ ذِكْـــرَى وأنـــصَابٌ أقمـــنَاهَا [217]

ويرافق فى أحلامه صوراً لأمكنة الحب العذرى ، ربما لربط الماضى بالحاضر، وربط الزمان بالمكان :

وإن ذكـــرْتَ لـــنا الـــريَّان خَالَجـــنَا   شـــوقٌ لِمَـــنْ كَـــانَ بِالـــرَّيانِ مَـــرْبَاهَا
وإن تِهَامَـــةُ مـــرَّت فـــى خَـواطِـــرنَا   ذكَـــرْنا نَجـــداً وأيامـــاً لهـــونَاهَا [218]

إنه بتلك الأحلام والذكريات يقرأ تاريخه :

قَـــرَأْتُ فـــيها تَوَارِيخِـــي التـــى غَبَـــرتَ   عـــوالِماً مـــن صـــفاءٍ قَـــدْ فَقَـــدْنَاهَا [219]

صـــور الـــشاعر الحلمـــية والتى زين بها قصائده، تعكس حبه للحياة وإقـــباله عليها وعدم الاستسلام للشكوى والألم ، إن الحلم هو الخيال أما نحن فحقـــيقة ، هو الظل ونحن الباقون ، بل هو حلمنا نحن ، وليد خيالنا وقرائحنا ولاوجـــود لـــه بدوننا، فالشاعر لم يتخذ من لفظة حلم رمزا له ، بالرغم من تكـــرارها حوالـــى ثلاث عشرة مرة ، إنما اتخذ من الحلم وسيلة لبث أفكاره وتجاربـــه فـــى قصائده ، فالحلم أداته للتعبير عن الواقع غير المرغوب فيه ورســـم صـــورة جميلة له خلال الحلم لتنطق بما فى نفسه ، فكل صورة فى

(216) المصدر السابق 214.
(217) نفسه 120.
(218) نفسه 120.
(219) نفسه 190.

الخلق الفنى لها جذورها العميقة فى عالم اللاشعور[220] وكل ما يدونه الشاعر ما هو إلا انعكاسات لأحلامه الحبيسة [221].

إن كـل محور من محاور الحلم يمثل موقف الشاعر: فالحلم والوطن يرمـز إلى شعوره بالانتماء وموقفه من قضايا الأمة العربية، والحلم والمرأة يمـثل موقفه من الإنسان، والحلم والشاعر بمثابة رؤية الشاعر لذاته، والحلم والشعر يمثل موقفه من الإبداع، والحلم والطبيعة يمثل فلسفة الشاعر التأملية، والحلم والماضى هو محاولة للهرب والفرار من الواقع واستحضار الماضى عن طريق الحلم بالتذكر، وربما هى محاولة لربط الماضى بالحاضر ووصله بالمستقبل .

تلـك رؤيـة الـبحث لتوقع التليسى وواقعه بحسب ديوانه، وقد وجد الـبحث أن الهم المركزى لشكواه وأحلامه هو المرأة، فلن تستطيع بأى حال مـن الأحوال أن تدير ظهرك لها، أو أن تغمض عينيك عنها ، لأن الشاعر زرعهـا على ساحة نصوصه، ففرضها على كل مبحث من مباحث الدراسة، فـلا يمكنـنا أن نـدرس جزءاً من الديوان دون ذكر المرأة، مما قد يعرض البحث للتكرار والاجترار .

---

(220) هلال. محمد غنيمى. النقد الأدبى الحديث 371.
(221) نفسه.

الفصل الخامس
جماليات الصورة الرمزية

سـنحاول فـي هـذا الفصل، التعرف على طريقة التليسي في صياغة صوره الرمزية، بعد عرضنا لصور المرأة في الفصل الأول، وصور الشاعر فـي الفصل الثاني، وصور الزمان والمكان في الفصل الثالث، ثم صور الواقع والـتوقع في الفصل الرابع، لنختم الفصل الخامس باكتشافنا لجماليات الصورة الرمزية في شعر التليسى، وقدرة الشاعر على تزيين مادته الشعرية بإفادته من المجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتجسيم، والتجسيد، والتراسل، والتناص .

أ ـ الصورة الرمزية من خلال المجاز والتشبيه:

1ـ المجاز: المجاز لغة الطريق [1] وهو مأخوذ من جاز يجوز، أي ينفذ ولا يـرد ولا يمنع [2] وهو خلاف الحقيقة [3] وقد سمى مجازاً لأنهم جازوا به موضـعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً [4] فالمجاز هو كل كلمـة أريد بها غير ما وقعت له في وضع الواضع [5] وهو اصطلاحاً مغادرة المفـردة لدلالـتها المعجمية، لصياغة دلالة جديدة تسهم في الاتساع، والتوكيد والإدهـاش[6] لذلك استعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى إلى معنى آخر[7] وقد استثمر شاعرنا المجاز في صوره الشعرية فهو عندما يقول:

فلترْكَبـى الأمـواجَ إن مـصيرَها   أن تـستقِر بـشاطِئ مـسحُورِ [8]

(1) ابن منظور: لسان العرب، جوز.
(2) طبانة، بدوى: معجم البلاغة العربية 167.
(3) التهانوى. كشاف اصطلاحات الفنون. المراغى، احمد مصطفى: علوم البلاغة248.
(4) المراغى، احمد مصطفى: علوم البلاغة248.
(5) الجرجانى: عبدالقاهر: دلائل الاعجاز 304.
(6) الصائغ. عبد الإله: الصورة الفنية 360.
(7) مطلوب. أحمد: البلاغة العربة .197.
(8) الديوان 86.

لا يقصد في الحقيقة أن تركب الأمواج بدون وسيلة ركوب ولكنه المجاز الذي يجوز في الخيال ما لا يجوزه في الحقيقة، والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة [9]

وفى قوله:

أعطيتُها من حياتِي خيرَ ما فيها ولا أمنّ عطائِي من أياديهَا [10]

أسند العطاء إلى أيدي البلاد على المجاز « مجاز عقلي » لاستناده إلى العقل دون الوضع، فليس للبلاد أيد تعطى ولكنه أراد الخيرات التي تنبتها الأرض والتي جعلته يراها كامرأة تجود بخيراتها عليه.

ومن المجاز قوله :

جادت علينا فجدنا من شمائلها الشـ ـح يفقرها والجود يغنيها [11]

فالجود حقيقة،اسند إلى الفاعل«البلاد» مجازاً، ونستطيع أن ندرك ما قصده الشاعر بالعقل، فهو يريد خيرات بلاده التي ينعم بها، وأتى به الشاعر على سبيل المجاز العقلي، والشاعر يرى أن الأيام تنقلب [12] على سبيل المجاز يريد أن تتغير ولا تستقر على حال، والشباب يرحل [13] يريد اقتراب الشيخوخة، والشيوخ يركبون الأمور [14] يريد الأجداد والآباء الذين جاهدوا في سبيل حرية الوطن، والنساء يخطفن القلوب وينجبن الليوث [15]

---

(9) طبانة. بدوى: معجم البلاغة العربية ج الأول 168.
(10)الديوان 17.
(11) نفسه 17.
(12) نفسه 20.
(13) نفسه 20.
(14) نفسه 22.
(15) نفسه 23.

يريد النساء اللاتى أحبهن الرجال وأنجبن الأبطال، والوطن يصون المواهب[16] فـــي اعتناء أولى الأمر بالجيل الجديد من الشباب، ويطعم الشاعر حشاشته للوطن [17] يريد يفديه بروحه، والناس يستمطرون السحائب من السماء [18] يقــصد يدعــون الله لينزل المطر، والتسويف يقتل المواعيد [19] وهو يعنى التهــرب مـــن المواعيد وإلغاءها، والعين تتلفت [20] والعين حقيقة لا تتلفت وإنمـــا أراد الشاعر النظر في نواحي المكان فأسند الالتفات إلى العين بدل الـــرأس، والأيـــام ترســـم [21] فإسناده الرسم للأيام مجازاً، أراد الشاعر به مـــشيئة القـــدر، وتكشف الأسرار [22] يريد أن الإنسان يكتشف ما كان يراه ســـراً مــع مرور الزمن، والوجوه ترسم قصة الكون [23] إن التليسى يجنح كثيـــراً بخـــياله متخذاً من المجاز وسيلة تعبيرية عما يراه، فالوجوه حقيقة ترتـــسم علـــيها بعض الملامح، ولكنه وعلى سبيل المجاز جعل من الوجوه حـــركة ترســـم قـــصة الكـــون لاختلاف أشكالها وألوانها وتنوع تعابيرها، والليالـــي تنضب الشباب [24] وليست الليالي هي التي تنضب الشباب حقيقة وإنمـــا على سبيل المجاز، ويريد الشاعر الزمن، وللوجوه آفاق[25] أراد ما نـــراه مرســـوماً علـــى الوجه من تعابير فنعلم ما يحمله، والبحر يركب[26]

---

(16) الديوان 28.
(17) نفسه 35.
(18) نفسه 30.
(19) نفسه 57.
(20) نفسه 62.
(21) نفسه 85.
(22) نفسه 86.
(23) نفسه 92.
(24) نفسه 92.
(25) نفسه 93.
(26) نفسه 254.

والنسائم تحمله [27] واليم يبلع [28] وللهوى ليل [29] والريح تحمل الأشواق[30] والأحلام تثور [31] والخطوب تخلق البطولات [32] وللمشيب تاج [33] ثم هو يجعل من القلاع قوى تتحدى من يتحداها: مدائنى في الذرى العليا محصنة قلاعها تتحدى من تحداها [34].

والشاعر أراد بالقلاع الإنسان الذي يبنى هذه القلاع المتينة ليتحدى بها أعداءه وعلى سبيل المجاز جعل القلاع هي التي تتحدى .

وتحمـــل أبيات التليسى نوعاً آخر من أنواع المجاز المتمثل في التشبيه والاستعارة :

أ - التشبيه :

التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه [35] وهو التمثيل [36] والإخبار بالشبه [37] والمقارنة بين شيئين من جنسين مختلفين، لما بينهما من أوجـــه شبه توضح المشبه [38] واشتراك شيء وأشياء مع غيرها في صفة أو

---

(27) الديوان 100.
(28) نفسه 105.
(29) نفسه 113.
(30) نفسه 117.
(31) نفسه 122.
(32) نفسه 172.
(33) نفسه 177.
(34) نفسه 187.
(35) ابن رشيق. العمدة :ج1.
(36) ابن منظور. لسان العرب.
(37) طبانة. بدوى. معجم البلاغة العربية. مج1، 360.
(38) وهبة. مجدى وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية.

معنــى [39] وهو أسلوب بلاغي، حيث تعقد التشبيهات مقارنات حافلة بالخيال مستهدفة الشرح، والإبانة والرونق البلاغي [40] والتشبيه إلحاق أمر «المشبه» بأمــر «المــشبه به» في معنى مشترك «وجه الشبه» بإحدى أدوات التشبيه منها: الكاف، كأن من الحروف ومثل، مشابه من الأسماء ويضارع ويحاكى من الأفعال وما في معناها [41] ووجه الشبه هو الصفة المشتركة بين الشيئين أو الصورتين، ويجب أن تكون الصفة في المشبه به أقوى منه في المشبه وقد تكــون أداة التــشبيه مقدرة ومفهومة من سياق الكلام [42] ولقد شكل التليسى صوراً عديدة في قصائده مستندة إلى التشبيه بأدوات التشبيه أو بما في معناها.

1- التشبيه بأدوات التشبيه :

أ- الحروف:-

*** الكاف :**

وإذا تــــزاحمت الخطـــوب رأيتـــنا كفــــا مــــوحدة وســــيفاً ضــــارباً
كتناســــق الأنغــــام في معـــزوفة مالــت خفــوتاً أو علــوا صــاخباً [43]

يــشبه الشاعر وقوف العرب صفاً واحداً، وضربهم للعدو بيد موحدة، ومــا فــي المعارك من حركة ممزوجة بأصوات السلاح، والمتحاربين تعلو حيــناً وتخفــت حيناً آخر، بصوت الموسيقى المتناسقة الأنغام في قوة اللحن وخفوته، وسيلة الشاعر للتشبيه: الأداة « الكاف » والمشبه « نا » المفعولين

---

(39) عاصي. ميشال. يعقوب . إميل بديع . المعجم المفصل في اللغة والأدب.
(40) فتحى. إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية.
(41) المراغي. أحمد مصطفى: علوم البلاغة. 213 وشيخ أمين. بكرى. البلاغة العربية 27. 28.
(42) نفسه 31.
(43) الديوان 31.

في «رأيتنا» تعود على «العرب» والمشبه به « تناسق الأنغام » أما وجه الشبه فهو في علو الأصوات وخفوتها وتوحدها وتناسقها، فهو تشبيه عادى «مرسل مفصل » ويكثر في نصوص التليسى التشبيه المرسل المفصل، فالأنغام تعلو كطاغية الأمواج [44] ووجه الشبه « الصخب »، وحبيبته كمهرة[45] في العناد، والخير كالشر يرصد[46] وقلبه كالعبد الذي يعتقه وليه ويأبى الحرية[47] وذكرياته في تزاحمها كالخضم العنيف[48] والشاعر مشتت كاللحن بلا قرار[49] وكلمات شعره صافية كقطرة الغمام[50] وديوانه كأنجم مضيئة تبدد الظلام[51] ويكون المشبه به أحيانا مركبا كما في قوله :

هـــي كالحـــياة زعـــازعٌ وزوابـــعٌ ونـــسائمٌ تُغـــرِيكَ بالإبحـــارِ [52]

فهو يشبه المرأة بالحياة الممتلئة بالزوابع والنسائم، ووجه الشبه زعازع وزوابع ونسائم، ويستثمر التشبيه ليطرح تساؤلاً يقارن به بين عصرين [53] في رغد العيش، ويعمد التليسى إلى حذف وجه الشبه أحياناً ليسمو بالتشبيه[54] فيكون التشبيه مرسلاً مجملاً بوجود الأداة كقوله :

(44) الديوان 75.
(45) نفسه 73.
(46) نفسه 92.
(47) نفسه 101.
(48) نفسه 167.
(49) نفسه 218.
(50) نفسه 223.
(51) نفسه 225.
(52) نفسه 254.
(53) نفسه 94.
(54) شيخ أمين. بكرى . البلاغة العربية 43.

خــيالُ طفــلاتٍ كــزغبِ القَطَــا يَنْــشُرُ كُــلٌ الــنورِ في جنــبِـهِ [55]

حيث يشبه الشاعر « خيال طفلات » بزغب القطا ليوحى إلى المتلقى بصغر الطفلات، والزغب هو أول ما يظهر من الريش للطيور [56] ووسيلته للتشبيه الأداة « الكاف » والمشبه « خيال طفلات » المشبه به مركب «زغب القطــا » « وينشر النور في جنبه » أما وجه الشبه فمحذوف. لا نستطيع أن ندرك وجه الشبه بين المشبه والمشبه به [57] في بعض تشبيهات التليسى كما في قوله :

ومغــنمُ القّــنٌ مــن أوجــاعِ فُــرقتَها كمغْـنِمِ الفّــنٌ مِـن نُعْمَـى تَلاَقِـيهَا [58]

وذلــك أننا نجد المشبه « أوجاع فرقتها » بعيداً عن المشبه به « نعمى تلاقــيها» بــل هو متضاد معه، ولكن بعد تأمل وطول نظر نستطيع أن نجد نقــاط التلاقـــي بينهما وهو العاطفة الجياشة تحرك الشاعر ليقول شعراً عند حزنه « أوجاع فرقتها » وعند فرحه « نعمى تلاقيها »، وينفى الشاعر وجود شبيه للمشبه به :

إنـــي امــرؤٌ لا شَــيءَ يمــلأُ نفــسَهُ ويَهُــزُّهَا كَالنُّــبْلِ في الأحــرارِ [59]

ويــبدع عقــل الشاعر صوراً من صنع خياله لاوجود لها على أرض الواقــع كقوله: وقهقهت كإله الجن شامتة [60] فهو يشبه المرأة « بإله الجن » وهو شيء غير مرئى ولا يمكن للشاعر رؤيته ولكنه تشبيه « خيالى » على

---

(55) الديوان 183.
(56) اللسان قطا.
(57) شيخ أمين. بكرى . البلاغة العربية 40.
(58) الديوان 76.
(59) الديوان 81.
(60) نفسه 73.

اعتــبار أن الجن ليس له وجود خارجي محسوس، وإنما هو من عالم الغيب لــذلك فالقهقهة والشماتة شيء غير معروف لدى البشر، تبعاً لعدم معرفة كنه الجن [61] ويخرج الشاعر عن الأصل في التشبيه، بأن يكون المشبه به أقوى وأظهر من المشبه [62] إلى التشبيه المقلوب فيشبه الأضعف بالأقوى، إذ يشبه الرجل بدورة الخاتم في قوله :

ولأنــتَ في طَوْعِــى كــدورة خاتِمِــى   فــاركُضْ بهــا مــا شِـئْتَ مـن آمَـادِ [63]

لــيس هــناك علاقة مشابهة واضحة بين المشبه « أنت » والمشبه به «دورة الخــاتم » ممــا يفتح باب التأويل والإيحاء أمام المتلقى، ولكن بوجود وجه الشبه «في طوعى » يزيل بعض الغموض، فالخاتم في يد المرأة هو في طوعها وملكها، لذلك شبهت الشاعر بالخاتم في تحكمها، وتملكها له وطاعته لهــا، فهــنا نجــد أن المشبه «الرجل » حقيقة أقوى من المشبه به « دورة الخاتم» فكأن التشبيه مقلوب بغرض المبالغة.

** **التشبيه بكأن**: إن التشبيه بكأن أبلغ من التشبيه بالكاف، لما فيه من التوكــيد، لتركيبها من: الكاف وأن، ويليها المشبه [64] ويشبه الشاعر الشيء بالشيء هيئة وصورة، بتوظيف أداة التشبيه كأن :

وحـــيدةٌ في دروبِ الحــبِ حائــرةٌ   كأنمــا فَقَــدتْ أغلــى غَوَالِــيهَا [65]

فهو يشبه المرأة، وهى وحيدة، بمن فقد أحبته، ووجه الشبه في ذلك هو الوحدة والحيرة، وطرفا التشبيه حسيان مفردان.

---

(61) انظر شيخ أمين. بكرى البلاغة العربية 20.
(62) نفسه 47.
(63) الديوان 101.
(64) انظر المراغى. أحمد مصطفى: علوم البلاغة 232.
(65) الديوان 70.

ويتعدد المشبه به [66] في نصوص تليسية أخرى :

كأنهـــا ربـــةٌ في المـــرجِ راقـــصةٌ قـد كُلِّلـتْ بـزُهُور مِـن رَوَابِـيهَا [67]

فالمشبه الحبيبة بدلالة الهاء في « كأنها » ويتخذ المشبه به عدة صور:

«ربـــة في المرج راقصة، قد كللت بزهور من روابيها » وهو تشبيه جمع[68] وقد يكون سبيل الشاعر للتشبيه اعتماده طرفين عقليين :

مجـدُ الـنفوسِ عطـيةٌ مـن ربِّهَـا لكأنَّـهُ قَـدَرٌ مـن الأقـدَارِ [69]

فهـو يشبه « مجد النفوس » عقلى، بالقدر « قدر من الأقدار » عقلى، ووجـه الـشبه في أنها عطية من الله، والأداة كأن وهو تشبيه مرسل محمل، وقـد يحـذف الشاعر وجه الشبه من نصه، ليزيد من بلاغته وجماله، فيكون تشبيهاً مرسلاً مجملاً كقوله :

قاموســـــك العظـــــيم

ألفاظـــه نـــضارة مـــشرقة

حـــــضارة عاشـــــقة

كأنـــه الخمـــر الـــتي عـــتقت

في الجـــام / ألـــف عـــام [70]

واتخذ الشاعر في قصيدة « قلب » أداة التشبيه « كأن » لتصوير حالة

---

(66) انظر المراغى. أحمد مصطفى: علوم البلاغة 219.

(67) الديوان 71.

(68) انظر شيخ امين . بكرى: البلاغة العربية 26.

(69) الديوان 80.

(70) نفسه 225 - 226.

قلـــبه، فقلـــبه كأنـــه المحزون وكأنه الظمآن، والعصفور، والبحر، واللحن، والجـــن، والشيطان[71] وفي كل ذلك نجد أن المشبه به متعدد والمشبه مفرد، ووجه الشبه محذوف، وفي الصور الأولى شبه محسوساً بمحسوس، ولكنه في الصورتين الأخيرتين يشبه المحسوس « القلب » بالعقلي « الجن، الشيطان » فلا يمكن إدراكهما بإحدى الحواس فهو تشبيه وهمي، ويكتفي البحث بتلك الصور من التشبيه بالحروف ليفسح المجال لتشبيهات أخرى ..

ب- التشبيه بالأفعال :

يـــنوب عن أحرف التشبيه أفعال تفيد التشبيه [72] منها أفعال الرجحان مثل «حسب ظن » كقول التليسي :

والـــيومَ ؟ يـــسأَلُنا القـــريبُ هُـــوِيَّةً ... ويـــلاهُ يحـــسبُنَا القـــريبُ أجانِـــبَا! [73]

فالفعـــل يحـــسبنا تضمن معنى التشبيه فيكون المشبه « نا المفعولين » العائدة على الشاعر، والمشبه به « أجانبا » ووجه الشبه من حيث المعاملة.

لَكَـــمْ أَفَـــضنَا عَلَـــيْهِ مِـــن مَـــشَاعِرِنَا ... أَكَـــانَ يَحْـــسَبُهَا فَرْضـــاً نُـــؤَدِّيهِ [74]

تفـــيض مشاعر الشاعر على أحبته، ولكننا نلمح هنا لوما منه لهم في تساؤل أن يحسبوا مشاعره مثل فرض لازم يؤديه، فيكون المشبه «المشاعر» والمشبه به « فرضاً نؤديه »؛ ويوظف أيضاً « ظن » للتشبيه في قوله :

ظَنَنْـــتُهُ عُدَّتِـــي فِي قَهْـــرِ سَـــطْوَتِهَا ... فَكَـــانَ قلْبِـــي عَـــبْداً مِـــن مَوَالِـــيهَا [75]

---

(71) الديوان 178.
(72) المراغي . أحمد مصطفى: علوم البلاغة 233.
(73) الديوان 32 .
(74) نفسه 158.
(75) نفسه 40.

فالفعل ظن أدى معنى مثل، والقلب « مشبه » وعدتي « مشبه به » أما وجه الشبه فهو « قهر سطوتها ».

والفعل «يشبه» أيضاً يؤدى معنى التشبيه، لذلك يوظفه الشاعر في قوله:

أفحــــــص كــــــل وجــــــه

مفتــــــشا عـــــن وجــــــه

يـــــشبه ذاك الـــــــوجه [76]

ج- التشبيه بالأسماء :

يفيد الشاعر من كلمة « مثل » لغرض التشبيه كما في قوله :

فَلْتَذْهَبَنْ مِثْلَ الربيعِ رَعَيتُهُ وَسَلَبْتُهُ من نَضْرَةِ الأَعْوادِ [77]

يهدد الشاعر المرأة بالهجر، فتشبهه بالربيع، ولكن من حيث رعايتها له فالمشبه « الشاعر » والمشبه به « الربيع » والأداة « مثل »، وهو تشبيه مرسل مفصل، وفي نص آخر « فلتذهبي مثل الربيع قصيرة أيامه»[78] حيث يكون وجه الشبه بين الطرفين في قصر أيامه، ويشبه الحياة في تقلباتها بالمعزوفة التي تبدأ صاخبة ثم تنتهي بصوت الناي الحزين [79] ثم يشبهها بالزوبعة [80] ويتوحد المشبه به في قوله: « هو مثلي حيران » [81] ووجه الشبه الحيرة، ويُركب الشاعر بالتشبيه صورة بصرية :

---

(76) المصدر السابق 218.
(77) نفسه 103.
(78) نفسه 199.
(79) نفسه 103.
(80) نفسه.
(81) نفسه 95.

أُدِيـــــرُهَم في أُصْـــبُعِي خَاتَمــــاً   أذروهـــم للـــرِّيحِ مِـــثْلَ الـــرمالْ [82]

يـــشبه الـــشاعر الـــرجال « بالرمال » ووجه الشبه بينهما بعيدٌ جداً، وغـــريب ولا يـــستطيع المتلقـــي أن يـــصل إليه إلا بعد تأمل وإعمال فكر، ونستطيع تأويل ما قصده الشاعر في تشبيهه :

يـــــذرو ← ينثر الشيء في الهواء فيتطاير ويتفرق [83]

يذرو الرمال ← ينثرها فتتطاير في الهواء وتتفرق.

تذرو الرجال ← تفرقهم وتشتتهم .

وليظهر الشاعر جمال حبيبته فإنه يلجأ للتشبيه المقلوب :

قـد مَـرَّ بالكَـوْنِ حُـسْنٌ مِـثْلَ طَلْعَـتِهِ   وَغَـــابَ في دَوْرَةِ الأَيـــامِ زاهِـــيهِ [84]

حيث جعل المشبه مشبها به، فالحسن يشبه طلعة الحبيب، وحذف وجه الـــشبه لـــيحقق التشابه التام بين الطرفين، وقد يكثر من التشبيهات فتحدد في النص الواحد كما في قوله :

شُـــــــــمُوخُهُ كِبْرِيائِـــــــــــى   ووجْـــــدُهُ مِـــــثْلُ وَجْـــــدِى

ونــــــارُه مِــــــثْلِ نَــــــارِي   ووقْـــــدُهُ مــــثْلُ وقْـــــدِى [85]

حـــذف وجـــه الـــشبه فـــي هذا النص مع وجود أداة التشبيه « مثل » والمـــشبه «وجـــده، ناره، وقده » والمشبه به « وجدي، ناري وقدي » فهو تشبيه مرسل مجمل وأطراف التشابيه عقلية تدرك بالوجدان.

---

(82) الديوان 138.
(83) مسعود. جبران: الرائد . ذر.
(84) الديوان 161.
(85) نفسه 243.

ويختار الشاعر لفظة « شبيهة » بمعنى مثل في التشبيه التالي :

حَتَّــى إِذا ظَهَــرَت شَــبيهَةُ حُــسْنِهَا   قُرْبَــى تَــرُومُ علاقَــةَ الأَصْــحَابِ [86]

إنـــه يشبه الحسن بالحسن، فالهاء في حسنها تعود على المشبه، ومثل قوله ذاك:

يــا أُخْــتَهَا في الحُــسْنِ كَــمْ لَــكِ مِــنَّةٍ   عِــنْدِي سَــأَحْفَظُهَا مَــعَ الإِعْجَــابِ [87]

فيستبدل كلمة شبيهة بكلمة « أختها » لتعطى المعنى نفسه « مثل » إن للــشاعر طــرقاً غريبة في التشبيه فهو يسلك سبلاً عدة ليصل إلى تشابيهه، ووجـــه الشبه لا يعطى نفسه بسهولة للقارئ، وقد يقع عليه المتلقي ولكن بعد طول تأمل وإعمال فكر .

2- التشبيه بغير أدوات التشبيه :

إن التـــشبيه الـــتام يجعل الصورة التي يشكلها الشاعر واضحة بالنسبة للمتلقـــي، فلا يكد ذهنه ولا تتطلب منه عناء للوصول إلى فكرة الشاعر، مما يفـــوت عليه الاستمتاع بإعادة كتابة النص بتحليل وتفكيك عناصره [88] لذلك نجـــد التليـــسي يعبر عن صوره التشبيهية أحياناً بحذف أداة التشبيه ليشارك المتلقي في عمله الإبداعي، فهو عندما يقول :

هــــي الـــزوابِعُ إِمّـــا ثـــارَ ثَائِـــرُهَا   وهـي النـسيمُ إِذَا رَقَّـتْ حَوَاشِـيها [89]

(86) الديوان 153.

(87) نفسه 155.

(88) الراجحى .عبد السلام وآخرون: فن القول عند المتنبى (79).

(89) الديوان 75.

يدفـــع المتلقـــي أن يقيم العلاقات بين المشبه والمشبه به [90] من خلال المعطـــيات الموجودة بالنص: المشبه « هي » المشبه به « الزوابع » الأداة محذوفـــة، ووجه الشبه « الثورة » في ثائرها وفى عجز البيت يقابلنا تشبيه آخر فنجد المشبه« هي » المشبه به « النسيم » ووجه الشبه « الرقة » في إذا رقت حواشيها، والأداة محذوفة، وهو تشبيه مؤكد مفصل، ومثل قوله: « هـــي الطبيعة في أحلى مجاليها »[91] حيث يشبه المرأة بالطبيعة في أحلى صـــور جمالها، وقد يقفز بتشبيهاته فيشبهها بالبحر، ولكنه يحصر ويقيد هذا التـــشبيه بذكـــر وجه الشبه، « في أهواله » [92] إنه يحذف الأداة ويقرب بين طرفـــى التـــشبيه، بين المرأة « أنت » مشبه، والطبيعة « البحر » مشبه به، ونجـــد أن طرفـــى التـــشبيه مفردان، أما وجه الشبه فمتعدد: « في أهواله، وخفائـــه، وصفائه البلورى » وبذكر وجه الشبه يكون التشبيه مؤكدا مفصلا، وقد يحذف الشاعر الأداة ووجه الشبه كما في قوله :

فجذبـــتُها جَـــذْبَ المُـــرَوِّضِ مُهَـــرةً   رَعْـنَاءَ تَـسْرَحُ فِـي المُرُوجِ وتَـرتَعُ [93]

يروض الشاعر حبيبته كما يروض « مهرة » فهو يشبه الشيء بالشيء صـــورة وهيـــئة، فالمشبه « جذبتها » والمشبه به « جذب المروض » جذب الشاعر المرأة يشبه جذب المروض المهرة .

قـــرن الشاعر صورتين لتمتزجا وتتولد عنهما صورة واحدة، ويمكننا أن نلاحـــظ أن المـــشبه مفـــرد، والمشبه به مركب: وجذب المروض مهرة، رعـــناء، تسرح في المروج، وترتع، وقد يلجأ أحياناً للتشبيه الوهمى فيشبه المرأة بالجن الأحمر:

---

(90) فن القول عند المتنبى 80.
(91) الديوان 78.
(92) نفسه 88.
(93) نفسه 113.

فَهْــــيَ إذا لأنـــتَ وَدُودٌ هَمْــــسُهَا   وهـــي إِذا ثَــارت فَجِــنٌ أَحْمَــرُ [94]

وهو تشبيه يخترعه العقل، لأن شكل الجن صورة ولوناً غير معروف، وطرفا التشبيه مختلفان، فالمشبه حسى « المرأة » والمشبه به عقلى «الجن » ووجه الشبه التمرد، فخرج الشاعر من هذا التشبيه مما تقع عليه الحواس إلى مـــا لا تقع عليه الحواس، ومن ذلك أيضاً تشبيه « الحب » عقلى وجدانى بما هو حسى بصرى « ومضة بارق »[95] يشبه الشاعر الأجيال بطوق أمانة [96] وحبيبـــته إذا ضنت « صخر جامد » [97] وهو يدعو قلبه أن ينفضها عنه « نفض الغبار » [98] ويشبه الديار بالأسرة الصغرى، ووجه الشبه أنها « تشد أواصــــرا » [99] وهـــى تشبه المهرة في جموحها وشرودها [100] تلك بعض صـــور التشبيه التي ارتآها البحث في ديوان التليسى، هي بمثابة شواهد على احتوائه ضروباً مختلفة منها.

وقد لاحظ البحث أن التشبيه « بكأن » أكثر وروداً من التشبيه بأدوات التـــشبيه الأخـــرى، وذلك لأن التشبيه « بكأن » أبلغ من التشبيه بغيرها من الحـــروف لمـــا فيها من دلالة التوكيد في تشابه المشبه والمشبه به، والتشبيه بالحروف أكثر استعمالاً من التشبيه بالأسماء والتشبيه بالأفعال.

ب ـ الاستعارة :

نـــوع مـــن أنواع المجاز، وهو استخدام كلمة في غير معناها الحقيقي

---

(94) الديوان 127.
(95) نفسه 259.
(96) نفسه 21.
(97) نفسه 128.
(98) نفسه 153.
(99) نفسه 26.
(100) نفسه 134.

لعلاقة المشابهة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة تمنع إرادة المعنى الحقيقى [101] وهـــى تـــشبيه حذف أحد طرفيه [102] حيث ينقل اللفظ من معناه الأصلى إلى معنى مجازى بينه وبين الأول مشابهة، مع وجود قرينة تدل على أن المعنى الأصـــلى للفظ غير مقصود، والقرينة إما أن تكون موجودة في الكلام أو أن تفهم بالعقل من فحوى الكلام [103] ونستطيع القول إن الاستعارة مهيمنة على ديوان التليسى، فنجدها تصريحية ومكنية وأصلية وتبعية :

1ـ الاستعارة التصريحية :

وهى ما صرح فيها بلفظ المشبه به [104] كقول الشاعر :

تفـدى العـيونُ جبيـنَهَا ولـو أنـَّهَـا ... تُـبْدِي لَـنَا دلاً وطَـبْعاً نَافِـراً [105]

فيصرح بالمستعار منه « الهاء » في جبينها العائد على « المرأة » في موقـــع المستعار له الغائب « البلاد » وإذا أمعنا النظر بقراءة ثانية للصورة لوجدنا أنها تحتوى من جهة أخرى على استعارة مكنية :

المـــستعار لـــه حاضر « العيون » والمستعار منه غائب « الرجال » والقرينة الدالة العيون تفدى الجبين كما يفدى الرجال الأوطان.

ويساوى الشاعر بالاستعارة بين المشبه « المستعار له » والمشبه به « المستعار منه »:

---

(101) شـــيخ أمـــين. بكـــرى: البلاغة العربية 112. وينظر المراغى. أحمد مصطفى: علوم البلاغة 259.

(102) طبانة. بدوى: معجم البلاغة العربية 598.

(103) اللاذقى. محمد طاهر: المبسط في علوم البلاغة 219.

(104) المراغى. أحمد مصطفى: علوم البلاغة.

(105) الديوان 19.

فَــإِذاَ تَعَالَــتْ صَــرْخَةٌ سِــرْنَا لَهَــا سَــيْلاً يَهُــدُّ مَعَــاقِلاً وَكَتَائِــباً (106)

ففــي هــذا البيت يصرح بالمشبه به « سيلاً » في موقع المشبه به وهو «القوة » :

سرنا سيلا = نحن سيل

نحن سيل = وحدة العرب = القوة

فالــشاعر اســتعار«السيل» ليشبه «القوة» به، فالسيل من القوة بحيث يجــرف كل ما أمامه ويهده، والقوة لا تكون إلا بوحدة الصف العربى، لذلك نجده يقول «سرنا» بوجود«نا» الفاعلين ليؤكد أن في الاتحاد قوة.

خلـف العـيونِ الـساجياتِ مَـبَاهِجٌ ومــواعِدٌ تــزْهُو بِهِــنٌ قَلاَئِــدِي (107)

وفى هذا البيت أيضاً يساوى بين « قلائدى » مستعار منه، والمستعار له « غائب » الشعر، بجامع من القيمة التي يتميز بها شعره والقلائد.

وقد تحمل أبيات التليسى عدة استعارات :

ورددتِ لِلْمَــرَجِ الجَــدِيبِ رَبِــيعَهُ لَمَّــا طَلَعْــتِ مـعَ المَسَاءِ الـبَارِدِ (108)

يستعير الشاعر المرج « مستعار منه » حاضر، رمزاً للشاعر مستعار له غائب ثم يستعير الربيع « مستعار منه » حاضر رمزاً للشباب مستعار له غائــب و ينقلــنا فــي عجز البيت إلى استعارة أخرى، حيث يستعير المساء مــستعار منه حاضراً رمزاً للشيخوخة مستعار له غائب، فالمساء نهاية اليوم والشيخوخة نهاية العمر .

---

(106) الديوان 31.
(107) نفسه 55.
(108) نفسه 54.

باقــات شِـعْرِي مــن أزهــارِ روضَــتِهَا   كُـلُّ القَـصَائِدِ فَـيْضٌ مِـن مَعَانِيهَا [109]

اســـتعار التليسى « باقات » مشبه به حاضر، لمجموعة قصائده، مشبه غائـــب بقـــرينة جمـــال التنظيم، وألحقها باستعارة أخرى في الشطر نفسه، فاستعار « الأزهار » لجمال المرأة المشبه الغائب .

ويستطيع الشاعر أن يجمع بالاستعارة بين لفظتين مختلفتين دلائلياً كما في قوله :

سَـيَجِفُّ مِــنْكَ الــشِّعْرُ إن لم تُــسْقِهِ   بِمَلاَحَتِــى وظَرافَتِــى وَوِدادى [110]

فالجفـــاف في « سيجف » ليس له علاقة بالشعر، ولكن الشاعر أوجد بالاستعارة هذه العلاقة :

يجف ← الماء ← الأرض

قصور ← الموهبة ← الشعر

فـــنجد علاقـــة انحـــراف حققتها الاستعارة، إذ تحول فعل الجفاف عن مساره الحقيقي إلى دلالة أخرى، وهى جفاف الموهبة بدلا من الماء.

وتـبعْثُ جَـيْشَ العِـشْقِ لامِـنْ شـاغِلٍ   غيْــرِ الهَـوَى وتقلُّــب الأحــوالِ [111]

العـــشق لفـــظ معنوى ولكن الشاعر يضيفه إلى محسوس « جيش »، وســـرعان مـــا نلحظ أنه لا توجد أية علاقة منطقية بين المضاف والمضاف إلـــيه، وإنما جمع الشاعر بين عنصرين مختلفين وخلق صورة جديدة تدرك بالحدس :

---

(109) الديوان 77 .
(110) نفسه 101.
(111) نفسه 235.

العشق ← عاطفة قوية جياشة تملأ القلب .

الجيش ← رجال أقوياء يملأون المكان .

العشق = الجيش

↙ ↘

القوة و الكثافة

فـيكون المـستعار مـنه حاضـراً « جـيش » والمستعار له غائب «المحـبون» بجامـع الكثـرة والكـثافة؛ تحمل نصوص التليسى في طياتها الاسـتعارة التـصريحية، ولكـن غب قراءة أخرى مغايرة، نكتشف وجود الاستعارة المكنية :

حتى وجدتُ الصبرَ يترُكُ سَاحَتِي   يوماً ويحكُمُنِي الجُنُونُ الأروعُ [112]

نجـد أن الشاعر في عجز البيت قد استعار « الجنون » مشبه حاضر، ليرمـز به إلى « العاطفة القوية » مشبه غائب، بجامع من عدم التحكم وفقد الـسيطرة، وتخـرج إليـنا الاستعارة المكنية من صدر البيت، حيث استعار «الصبر » مشبه حاضر، « للإنسان » مشبه غائب، فهو يؤنسن الصبر ليغدو إنساناً يمشى، ووسيلته في ذلك الاستعارة .

أمـا إذا هـدَأَتِ وَعَـادَ صَـفَاؤُهَا   أَيقَـنْتَ أَنَّ الدهـرَ أقـبَل تائِبا [113]

يستعير الشاعر في صدر البيت « الصفاء » مشبه حاضر، للطبع مشبه غائـب فهـو يجعـل بالتخييل من الجوانح [114] ماء يتعكر صفوه بالغضب ويصفو بالهدوء.

---

(112) الديوان 113.

(113) نفسه 32.

(114) هـذا البيت مرتبط بالبيت الذي يسبقه والذى يقول فيه الشاعر: فإذا تضرمت الجوانح نقمة هطلت عليك الراجمات مصائبا.

وينتقل بنا عجز البيت إلى الاستعارة المكنية :

فيكون « الدهر » مستعاراً له « حاضر »، والإنسان مستعاراً منه «غائب» والقرينة على ذلك التوبة .

إن أمثلة الاستعارة التصريحية كثيرة، فالشاعر مولع بالاستعارة فهو يستعير الدياجير ليرمز بها للجهل [115] ويستعير القوافل ليصور عواطفه [116] والجيش للفتن الغراء [117] والخيل أيضاً للعواطف بجامع القوة وعدم السيطرة[118] والزمن « قيظ الهوجر » ليرمز إلى شدة الحياة وقسوتها [119] كما أنه يستعير فراشة الحقل وذئبة الغاب [120] ليرمز بها إلى المرأة بجامع من الجمال والخفة في الفراشة والشراسة في ذئبة الغاب.

ويستعير الورد[121] والبدر [122] - وهى صورة قديمة - ليرمز إلى المرأة بجامع الجمال، ويحضر المشبه به « قلائدى » ويغيب المشبه « الشعر » فتكون الاستعارة تصريحية [123] والزوابع مشبه به حاضر، استعارها الشاعر للمشبه غائب «الغضب »[124] .

إن الشاعر لا يمكّننا من شعره بسهولة فلا بد لنا من عدة قراءات لنصل إلى أنه استعار « القلاع » مشبه به حاضر، ليرمز بها إلى «الإرادة »

(115) الديوان 36.
(116) نفسه 50.
(117) نفسه 51.
(118) نفسه 52.
(119) نفسه 58.
(120) نفسه 70.
(121) نفسه 157.
(122) نفسه 138.
(123) نفسه 169.
(124) نفسه 184.

والقرينة « القوة والثبات »[125] و« الدروب » وهى المكان الجامد يستعيرها لأحلامــه وآماله التي لم تتحقق زمناً [126] « والمبحرون » مشبه به حاضر «للمحبين » مشبه غائب والقرينة الألم واللوعة [127] والأمثلة كثيرة ..

2ـ الاستعارة المكنية :

فــيها يحــذف المــشبه بــه ويرمز إليه بشيء من لوازمه ويصرّح بالمشبه[128].

نجــد من خلال صور الاستعارة المكنية استعارة المعنوى « الآمال » للحسى « النسائم »:

لَكِنَّها الآمــالُ هــزتْ خَافِقِــي هَــزاً وأَضْــرَمَتِ العُــرُوقَ مَجَامِــرَا [129]

صرح في النص بالمشبه « الآمال » وحذف المشبه به « النسائم وأبقى على أحد لوازمه وهو « الاهتزاز » وقد نستغرب علاقة الآمال بالاهتزاز في الواقــع والحقــيقة، ولكن العلاقة لابثة في الخيال: إذ إن الآمال تحرك خيالنا وتداعبه، والنسائم تحرك ما حولنا في اهتزاز لطيف يداعب المخيلة؛ ولتكتمل الــصورة الــسابقة فهو يستعير « خافقى » مشبه حاضر، ويكون المشبه به غائباً « الشجرة » والقرينة الاهتزاز، وفى عجز البيت يتحفنا باستعارة أخرى:

« العــروق » مــشبه حاضر، و « النار » مشبه به غائب، والقرينة الدالــة «إضــرام المجامر »، والشاعر وأد شعره وعاطفته وسيلته في ذلك الاستعارة:

---

(125) الديوان 188.
(126) نفسه 189.
(127) نفسه 192.
(128) أنظر شيخ أمين. بكرى: البلاغة العربية في ثوبها الجديد الجزء الثانى 121.
(129) الديوان 21.

لَكَــمْ وَأَدْتُ بِهَــا شِــعْرِي وعَاطِفَتِــي وَأَلْـفَ أَلْـفَ قـصيدٍ قَـدْ طَوَيْنَاهَا [130]

فالمشبه حاضر « شعري » و « المؤود » مشبه به غائب، والقرينة في ذلـــك فعل الوأد في « وأدت » وهنا يجرنا تساؤل ما علاقة الوأد بالشعر فهما متناقضـان مختلفان، ولكنّا نستطيع أن نصل إلى تلك العلاقة بالمعادلة الدلالية :

أ- وأدت ⇄ قتلت ← غياب

ب- الشعر = الإلهام

وأد الشعر = غياب الإلهام

إن مـــن جمـــال النص وروعة الكلام جمعه بين عدة استعارت، فمن خلال قراءة أخرى للنص السابق، نجده يحمل في طيه استعارة أخرى، حيث يـــشبه القـــصيد بالـــورقة التـــي تطوى، فجاء بـــ « قصيد » مشبه حاضر و«الـــورقة » مشبه به غائب، والقرينة « الطى »، وفى قولٍ آخر يجعل من الجسد قيثارة :

وذلــك الجَــسَدُ الــنَّارِيُّ لــو عُــزِفَتْ عَلَــيْهِ أهَــواؤُنَا رَقَّــت حَوَاشِــيهِ [131]

فهـــو يـــريد أن يعزف على « الجسد النارى » مشبه حاضر، و«الآلة الموسيقية » مشبه به غائب، والقرينة العزف؛ ويضفى التليسى على استعارته بعداً إنسانياً، فالفجر يضحك :

فجُــــــرنَا ضـــــــاحِكُ الـــــــسَّنَا يَنْــــشُرُ الــنُّورَ فِـــي القِمَـــمْ [132]

إنـــه يستعير الضحك للفجر وذلك على سبيل الاستعارة المكنية التي

---

(130) الديوان 190.

(131) نفسه 163.

(132) نفسه 167.

جعــل فيها « الفجر » مشبه حاضر، « الإنسان » مشبه به غائب والقرينة الضحك.

تغفُــو لَــديْها المُنَــى سَــكْرَى مُدَلَّلــةً
يَـا بَحْـرُ صَـفْحاً فَـوَعْدُ المَـوْجِ نَهْـداهَا [133]

يستعير الشاعر الإغفاء « للمنى » فيشخصها إنساناً يغفو فيكون المشبه حاضــراً « المنى » ومشبه به غائب « الإنسان » والقرينة الإغفاء والسكر، ولا يكتفــي بالــصورة فــي الصدر من البيت، بل يلحقها بصورة أخرى في عجــزه فهو ينادى البحر، ويطلب إليه الصفح، مشبهاً البحر بالإنسان، فيكون المشبه «البحر» حاضر، والمشبه به غائب « الإنسان » والقرينة « الصفح ».

ومــن خــلال صــور الاســتعارة المكنية يجعل الحب خصمه [134] والمشيب يحدق [135] فالمشبه « المشيب » والإنسان مشبه به غائب والقرينة الــتحديق، كمــا أنه يؤنسن الغرام، بأن يُعيره فعلاً إنسانياً وهو الرحيل [136] والخــيمة تُــسأل فتكون مشبهاً حاضراً، والإنسان مشبهاً به غائباً، والقرينة الــسؤال [137] والــزمان يسمع [138] والأحلام تثور [139] والحب يشرع ويسن القوانــين [140]، والجهــل مطية تمتطى [141] والقلب مشبه حاضر يكون نهراً مــشبهاً بــه غائباً تخييلاً لأن القلب ليس وعاء مملوءاً بالماء ليفيض، ولكن

---

(133) الديوان 192.
(134) نفسه 187.
(135) نفسه 171.
(136) نفسه 149.
(137) نفسه 138.
(138) نفسه 122.
(139) نفسه 122.
(140) نفسه 119.
(141) نفسه 110.

الـــشاعر حـــذف المشبه به، وأتى بأحد لوازمه وهو الفيضان [142] والروضة مـــشبه حاضـــر والمرأة مشبه به غائب، القرينة الشكر [143] وانظر إليه وهو يجعل من السماء إنساناً بخيلاً في قوله :

كُـــنَّا علـــى شُـــحِّ الـــسَّمَاءِ مُـــرُوءَةً   وَشَـــهَامَةً تَكْـــسُو الوُجُـــودَ مَنَاقِـــباً [144]

فشبه (السماء) بالإنسان البخيل، واستعار اللفظ الدال على المشبه به للمـــشبه ثـــم حذفه وأشار إليه بشيء من لوازمه وهو « الشح » على طريق الاســـتعارة المكنـــية، ويشبه المروءة والشهامة بالكساء لإضفائها على المرء مظهـــراً حسناً، واستعير اللفظ الدال على المشبه به وحذفه ورمز إليه بشيء مـــن لـــوازمه وهـــو « تكسو »؛ وبالاستعارة المكنية تصير المواهب نهراً يفيض[145] والوطن أماروؤماً [146] والأحلام تزرع [147] والآمال تحيا [148].

3ـ الاستعارة الأصلية:

وهى ما كان اللفظ المستعار، أو اللفظ الذي جرت فيه اسماً جامداً غير مشتق [149] كقول الشاعر :

وَذِئْـــبَةُ الغَـــابِ كـــم أودَتْ بـــشاردةٍ !   والجـــوعُ ينْـــشُرُهَا حيـــناً وَيطـــوِيهَا [150]

يـــشبه الـــشاعر المرأة بـــ « الذئبة » بجامع من « الشراسة » في كلّ

(142) الديوان 94.
(143) نفسه 39.
(144) نفسه 30.
(145) نفسه 29.
(146) نفسه 28.
(147) نفسه 221.
(148) نفسه 249.
(149) شيخ أمين. بكرى: البلاغة العربية في ثوبها الجديد. الجزء الثانى 124.
(150) الديوان 70.

بحسب تخيله فاستعار اللفظ الدال على المشبه به « الذئبة » للمشبه «المرأة» فإذا تأملنا لفظ « الذئبة » وهو اللفظ المستعار، ألفيناه اسما جامداً غير مشتق فهو استعارة أصلية.

ويشبه المرأة أيضاً « بالنخلة » بجامع الجود والأصالة في كلّ :

وأنْكــرْتَ مِــنْ رَوْضَــتِي نخلــةً تجُــودُ عَلَــيْكَ بِمَــا تُثْمِــرُ [151]

ثــم اســتعار اللفظ الدال على المشبه به « النخلة » للمشبه « المرأة » على سبيل الاستعارة التصريحية، واللفظ المستعار « النخلة » اسم جامد غير مشتق لذلك فهي استعارة أصلية.

ويــستعير الــشاعر اســتعارة تــصريحية كلمة « دروب » ليشبه بها «أحلامــه » بجامــع الجمــود في كل، فأحلامه لم تتحقق فهى تشبه الدروب الجامدة في ركودها :

دُرُوبُهَــا رَكَــدتْ في الظّــلُ أَزْمِــنَةً أَطَـلَّ وَجْهُـكِ عندَ الفَجْرِ أَحْيَاهَا [152]

اســتعار اللفظ الدال على المشبه به « دروبها » للمشبه « الدروب » استعارة أصلية.

4ـ الاستعارة التبعية :

وهــي ما كان اللفظ المستعار، أو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسماً مشتقاً أو فعلاً [153] مما نجده في قول التليسى :

---

(151) نفسه 206.

(152) نفسه 189.

(153) شيخ أمين. بكرى: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، الجزء الثانى 126.

وَخَـدِي نَعَـم وحـدي أَسِيرُضَنـي وَلَّـى الهَـوَى وتُـزَاحَمَ الـضُّجَرُ [154]

شـبه الـشاعر إحـساسه الشديد بالضجر « بالزحام » بجامع الكثرة والـضيق فـي كلّ، ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به وهو « الزحام » للمشبه وهو «الضجر » ثم اشتق من الزحام الفعل « تزاحم ».

ويصافح الشاعر الرماح على سبيل الاستعارة :

هـل عانقـتْ غـيرَ الـذُّرَى في مَجْـدِهَا هـلْ صَـافَحَت غيْرَ الرِّمَاحِ بَوَاتِرَا [155]

شـبه ملامـسة الـرماح « بالمصافحة » بجامع الاتصال في كل، ثم اسـتعير اللفـظ الـدال علـى المـشبه به وهو « المصافحة » للمشبه وهو «الملامسة » ثم اشتق من « المصافحة » بمعنى الملامسة: الفعل «صافحت» بمعنى لامست.

ويشبه الشاعر اهتمامه بالمواهب الشابة بمن يحتضن جديداً في قوله :

ولِمَـن أفاخِـرُ بِالقَـديمِ أصَـالَةً وعَـلامَ أحْتَـضِنِ الجَدِيـدَ مَوَاهِـباً [156]

وذلك بجامع المحبة في كلّ، ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به وهو «الاحتـضان » للمشبه وهو « الاهتمام » واشتق من « الاحتضان » بمعنى الاهتمام الفعل « احتضن » بمعنى « اهتم » على سبيل الاستعارة التبعية.

إن الدارس لديوان التليسى لا بد أن يلاحظ الحيز الواسع الذي تتمتع به الاستعارة، وذلك لأهميتها في الإيجاز والبيان فهى تأخذنا إلى الغرض المراد بأيـسر الطرق وأقصرها، وقد رأى البحث سيطرة الاستعارة التصريحية ثم

---

(154) الديوان 196.
(155) نفسه 26.
(156) نفسه 35.

المكنـــية على نصوص التليسى، وقد نجد استعارة تصريحية في نص لتنقلب إلى مكنية بقراءة أخرى من جهة مخالفة، كما نجد الاستعارة الأصلية والتبعية بصورة أخف من سابقاتها، وكل ذلك بعيد عن تخطيط الشاعر، فشعره عفوى لا يقصد إلى صورة بلاغية عن غيرها [157].

2ـ الكناية :

لون من ألوان التعبير البياني [158] ولغة أن تتكلم بشيء وتريد غيره[159] وبعبارة أخرى هي كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وضع له [160] وهـــى ما يفهم من الكلام ومن السياق من غير التصريح به [161] فنظم العقد كـــناية عـــن الـــتوحد [162] ومنزل الصبوات كناية عن الوطن مرتع الطفولة والـــشباب [163] وعـــندما يطلـــب الشاعر ركناً دافئاً من قلبها فهو كناية عن المكانـــة المـــرموقة التي يسعى إليها في وطنه [164] وحلم الأجيال كناية عن المستقبل [165] وعندما يهدى الشاعر طوقاً معطراً :

للـــــهَادِمينَ قُـــيُودَها والــــرَّافِعِين بُـــنُودَهَا والنَّاشِـــرِينَ بَـــشَائِراً [166]

فهو كناية عن محررى البلاد، ورافعى راياتها، أما الغارسون علومهم،

---

(157) من حوار أجرته معه الباحثة بحضور الدكتور عبد الإله الصائغ 1998.
(158) مطلوب. أحمد: البلاغة العربية 229.
(159) المراغى . أحمد مصطفى: علوم البلاغة 301.
(160) شيخ أمين. بكرى: البلاغة العربية في ثوبها الجديد 153.
(161) أنظر مطلوب. أحمد. البلاغة العربية 231.
(162) الديوان 18.
(163) نفسه 19.
(164) نفسه 20.
(165) نفسه 21.
(166) نفسه 21.

فهـو كـنـاية عن ناشرى العلم [167] وشيوخها ركبوا الأمور جليلة كناية عن المجاهدين وأولى الرأى والحكمة [168] أما قوله :

ولـتلك سُـنَّتُنَا نُـضيفُ لِمَـا بَـنَوْا   صَـرْحاً ونَتْـرُكُ للبَـنِينِ عَمَائِـرَا [169]

فهو كناية عن القول المأثور « زرعوا فأكلنا ونزرع ليأكلوا»، أما قوله:

لِلْمُنْجِـبَات لُـيُوثَها والعَامِـرَات   بـيوتَها والمُـبْدِعَاتِ عَنَاصِـرَا [170]

المنجبات ليوثها ← كناية عن أمهات الأبطال والشجعان.

العامرات بيوتها ← كناية عن الأمهات اللائى يرعين بيوتهن وأبناءهن

وقـوله: للخاطفات قلوبنا [171] كناية عن الزوجات والحبيبات؛ وتمتلئ الهضاب مناكباً [172] كناية عن الكثرة؛ رأيتنا كفا موحدة [173] كناية عن القوة فـي الوحدة؛ طوى الجناح وعاد للأوكار [174] كناية عن الفشل؛ أعماقه بحر وراء بحـار [175] كـناية عـن الغموض؛ فمن جماليات الكناية إضفاؤها على الـنص الأدبـي غلالة شفيفة تخفى أو تستر المعنى داخل صدفة [176] فإن رام الشاعر وصل الحبيبة لم يصرح بذلك وإنما لجأ إلى الكناية للتعبير عما يريده:

---

(167) الديوان 22.
(168) نفسه 22.
(169) نفسه 22.
(170) نفسه 23.
(171) نفسه 93.
(172) نفسه 31.
(173) نفسه 31.
(174) نفسه 91.
(175) نفسه 43.
(176) الصائغ . عبد الإله: الفصول الأربعة عدد 66. 1992.

ولقـــد أمُـــدُّ الحَـــبْلَ لاَ عَـــن رَغْـــبةٍ   فِـي الـصّبْرِ لكـن حِكْمَةُ التَّدْبِـيـرِ [177]

أراد الــشاعر أنه يمد حبل وده ويصل من يحب، وليس المقصود هنا بالحبل الذي يستعمل لربط الأشياء، إنما وظّفه الشاعر كناية عن الوصل.

وتخاطــب المـــرأة فـــي شعر التليسى « الشاعر » موظّفة الكناية في إيصال ما تريده :

أَلْــفٌ مــن العُــشّاقِ تَحْــتَ نَــوَافِذِي   سُــودُ العُــيونِ نَوَاضِــرُ الأَجْــسَادِ [178]

تريد أنها مرغوبة من غيره من الرجال.

لا أنـــتِ أنـــزلتِ الـــشراعَ ولاَ أنَـــا   خَفّفْتُ مِنْ مَوْجِي ومِنْ تَصْعِيدِي [179]

لا يقصد الشاعر بقوله: « أنزلت الشراع » الشراع الحقيقى، وإنما هو كـــناية عن اللين والرضوخ، أما قوله: « خففت من موجى » فهو كناية عن تهدئـــة الغـــضب، وقوله: ذاك القناع ألا خلعت صفيقة [180] كناية عن جمود التقاليد، وفى قوله :

خـــرجت للدنيا بوجه سافر [181] كناية عن التحرر، ويكنى الشاعر عن الــتعطش للحرية بقوله: « غليل ظامئة » [182] وعن شدة الغضب «حمحمت خيلـــى »[183] وعن التقاليد الجامدة بالأصنام [184] وعن قوله: «وموطن الحب

(177) الديوان 85.
(178) نفسه 102.
(179) نفسه 109.
(180) نفسه 108.
(181) نفسه.
(182) نفسه.
(183) نفسه 111.
(184) نفسه 215.

عـــذرياً مـــضاربنا [185] بأن حبه نقى عذري، و« ليلة الدوران » كناية عن قـــصيدة لعمر بن أبى ربيعة [186] ويكنى عن السفر والارتحال بقوله: « في كـــل يـــوم حذاء جديد »[187] وعبثه بالغزلان [188] كناية عن تغزله بالنساء، وقـــوله «عـــصف الثليج بتالدى» هو كناية عن الشيخوخة، وما تصحبه من ضعف يُشعر المرء بالبرودة.

ب- الصورة الرمزية من خلال التجسيم :

الجـــسم كل شيء عظيم الخلقة [189] فلكل كائن من الكائنات جسم؛ وإذا جُـــسّم شـــيء معنوى فهو من قبيل الاستعارة [190] ومصطلح التجسيم ينسب صـــفات بـــشرية إلى ما ليس ببشرى أو حسى [191] ويذهب إلى جعل ما هو معـــنوى في الصورة الذهنية يتبلور ليصير حسياً [192] فيضفى على الصورة الشعرية بهجة وروعة، فيزينها ويجعل المعنى أكثر وضوحاً وجلاءً [193] وقد اشـــتمل شـــعر التليسى على صور معنوية تشكلت لديه مكونة صوراً حسية، فنجده ينازل الخطوب في قوله :

وقــفـتٌ عَلــيها الحُــبُّ كرمَــى عَيْــنِهَا تَحْلُــو مُــنَازَلَةُ الخُطُــوبِ حَوَاسِــراً [194]

---

(185) الديوان 120.

(186) نفسه 121.

(187) نفسه 138.

(188) نفسه 181.

(189) التهانوى: كشاف اصطلاحات الفنون.

(190) ابن منظور: لسان العرب جسم.

(191) وهـــبه مجـــدى. كامـــل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الاستعارة المجسمة.

(192) أنظر الصائغ. عبد الإله: الصورة الفنية 307 .

(193) نفسه.

(194) الديوان 18.

يجـــسم الشاعر الخطوب، ويضفى عليها صفة إنسانية، فيجعلها منازلاً له فهو لا يخشاها، إذ تهون النفس في سبيل الوطن، وتحلو منازلة الخطوب.

ويجسم الشاعر الزمان في قوله :

محفـــوظةٌ في العمـــقِ صُـــنْعَ ابـــوةٍ   خَلَعَـتْ على جِيدِ الزَّمَانِ مفَاخِراَ [195]

فالأيـــام الماضية يحفظها في أعماقه فهى من صنع الأبطال من أجداده وآبائـــه تلـــك البطولات التي أضفت على الزمان مفاخراً، وهنا جسّم الشاعر الـــزمان وحوّله من لفظ معنوى إلى مجسد له « جيد » كأى كائن حى وجعل من المفاخر « عقداً » يتزين به الزمان كما تتزين الحسناء؛ وهو يرى أيضاً في الحب صورة مجسمة لا تنثنى للحادثات :

ويظـــل حُـــبُّكِ خالـــداً لاَ يَنْثِنِـــى   للحَادِثَـــاتِ وإِنْ بَـــدَوْنَ غَـــوَادِرَا [196]

فالحب تلك الصورة المعنوية، التي لا تبصر بالعين، ولا تلمس بأى من الحـــواس، يكتسب صفة « حسيّة » وهى « الانثناء » وذلك لتقريب الصورة الـــشعرية التي يرسمها الشاعر من المتلقي، ويصور بالتجسيم: الآمال ريحاً تهـــب: « لكـــنها الآمال هزت خافقي » [197] والآمال صورة معنوية ندركها بالعقـــل، ولكـــن الـــشاعر يجسمها ويجعل منها ريحاً تهز خافقه؛ ولا بد من ملاحظة أن هذه الصورة تحمل الاستعارة المكنية في طياتها.

ويرسم صورة للصبح، وأخرى لليل، متخذاً من التجسيم وسيلة لذلك:

للـــصُّبحِ يَنْـــشُرْ في المُـــرُوجِ طَلاَقَـــةً   للَّـــيْلِ يَطْـــوِي في رِدَاهُ مُـــسَامِراَ [198]

(195) الديوان 20.
(196) نفسه 20.
(197) نفسه 21.
(198) نفسه 24.

فالـصبح كائن، والطلاقة تتحول إلى شيء ملموس ينشره الصبح، أما اللــيل فهو إنسان يرتدى رداءً يطوى فيه مسامراً، إنه تحول المعنوى وغير المحسوس إلى ملموس محسوس، وغير المجسم إلى مجسم ويحمل هذا النص أيضاً في طياته الاستعارة ؛ وهو أيضاً يستنطق التاريخ ويطلب منه أن يروى قصة الماضي [199] وبالتجسيم يحول اللا مرئى إلى مرئى، « فالدهر » لفظة عقلــية ولكــن الشاعر يصنع منه إنساناً يقبل تائباً [200] وتنتقل دلالة المهابة المعنوية إلى دلالة حسية في قوله :

ولـــرُبَّمَا حطَّمْـــتُ كُـــلَّ مَهَابَتِـــي ... في إثْـــرِهِ فَعَثَـــرْتُ أيَّ عِـــثَارِ [201]

فهــو يــصور المهابـــة جسماً قابلاً للتحطيم، وبذلك يشرك المتلقى في تجربته الشعرية، بتقريبه للإفهام ما يستشعره عن طريق التجسيم .

وأفكـــار الـــشاعر ورقـــة تطوى [202] واللحن صوت موسيقى مسموع يجـــسمه ويجعله كائناً حياً قابلاً للموت [203] وفي هذا التجسيم جلاء للصورة، إذ إن المـــوت فناء لا عودة منه، وإذا قال الشاعر: توقف اللحن، فإن للتوقف عودة وتواصل، لذلك كانت الصورة «مات اللحن» أروع تصويراً،وهو يجعل مـــن الفـــتن وهى صورة معنوية جيشاً [204] لا يستطيع رده، وهو يجسمه لـــيدلل على قوة تأثيرها في نفسه، والشاعر يبحث عن السبل التي تمكنه من إيصال شعوره وتجربته إلى القارئ، فنجده يحول الهجران وهو«معنوى» إلى سائل مر طعمه قد سُكب في كأس :

---

(199) الديوان 24.
(200) نفسه 32.
(201) نفسه 44.
(202) نفسه.
(203) نفسه 97.
(204) نفسه 51.

وأذقْـتكَ الهِجـرانَ كأسـاً عَلْقمـاً وأَضَـفْتُ لِلـنِّيرَانِ وقْـدَةَ وَاقِـدِ [205]

فالصورة « الهجران » تتحول إلى صورة ذوقية، فيها الهجران شراب مـر طعمـه، وقد سكب الهجران في كأس لتذيقه المرأة للرجل، إنها صورة تحمل معها المرارة والألم، فالهجر مع مرارة المذاق يؤلفان صورة أليمة، قد تمكن الشاعر من تبليغها لنا بالتجسيم .

وهو يشكل الحلم في صورة تجعل منه صيداً ثميناً :

يَـا يَـومَهَا المَـشْهُودَ كُـنْتَ بِخَاطِـري حُلُمـاً نَـصَبْتُ لَهُ حِبَالَ مَصَائِدِي [206]

إنـه صـياد وينشر شبكة صيده، ولكن أى شيء يصطاد، إنه يصطاد حلمـه الـذي راوده طويلاً، وفى ذلك ما يوحى إلى تشوقه ورغبته لنيل هذا الحلـم حتـى إنـه صـوره فريسة من الممكن اصطيادها، وصور الشاعر التجـسيمية كثيـرة فهو يحملها أفكاره، وإحساساته وإيحاءاته، فنجوم الليل تـراه[207] والدهر ينشد الحبيبة حلو القصائد [208] والعفة غريمته [209] والأيام ترسم [210] والخطايا إنسان يمشى، والوجوه طريق للمشي [211] ويجعل للعفة صـرحاً [212] والجهـل مطـية تمتطى [213] والصبر يترك ساحته والجنون

(205) الديوان 56.
(206) نفسه 55 – 66.
(207) نفسه 69.
(208) نفسه 77.
(209) نفسه 84.
(210) نفسه 85.
(211) نفسه 93.
(212) نفسه 110.
(213) نفسه 113.

يحكمـــه[214] والحـــب يـــسن القوانـــين ويشرع [215] وللأوطان قلب يفرح ويحـــزن[216] وللنـــبل ســـنى ينـــسج مـــنه مآزرا [217] والأروح تتقلب [218] وللـــشهوات جيش يزحف [219] وجعل لأعماقها يداً تعطى [220] وصار الكلام أكواباً معسولة [221] والحلم يغفو [222] وللأحداث يد [223] والزمان أحمق :

فَعَـــلامَ تنـــتقِدُ الخطـــوبَ مَريـــرةً   وتـــذُمُّ مَـــا فَعَـــلَ الـــزَّمانُ الأحمـــقُ [224]

إنـــهُ يلحـــق بالـــزمان صفة إنسانية وهى«الحمق»ويجعل له فعلاً يُذم، ويـــصور الـــشطآن ترتجف [225] والضجر يزدحم [226] والأحلام تزرع [227] والكـــلام يعشب ويزهر ويمطر [228] وللعشق جيش [229] وللحقائق درب [230] ويجـــسم النجاة ويجعل لها يداً تمتد وتطالب [231] ويجعل للشجن هموماً [232]

---

(214) الديوان 119.
(215) نفسه 119.
(216) نفسه 21.
(217) نفسه 27.
(218) نفسه 30.
(219) نفسه 150.
(220) نفسه 152.
(221) نفسه 152.
(222) نفسه 157.
(223) نفسه 172.
(224) نفسه 171.
(225) نفسه 179.
(226) نفسه 196.
(227) نفسه 221.
(228) نفسه 224.
(229) نفسه 235.
(230) نفسه 252.
(231) نفسه 254.
(232) نفسه 95.

وللــزمان ســمعاً [233] وللحبيب مئزراً من اللطف [234] والزوال يموت [235] وهــناك ظاهرة نقيضة لما سبق يتحول فيها المجسم إلى معنوى: طويتها في ســاعدى نغمة تغتالنى باللطف أى اغتيال [236] فهو يطوى الحبيبة كما تطوى الورقة ويجعلها نغمة ثم يحول النغمة إلى إنسان يغتال .

ج- الصورة الرمزية من خلال التجسيد:

الجــسد الجــسم [237] وهو البدن ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض [238] وجــسد تجــسيداً أي ألــبس المجــردات بوصفها أجساداً [239] والتجسيد تعبير بلاغي، يسبغ فيه على المجردات، والحيوانات، والأشياء غير الحية شكلاً، وشخصية، وسمات انفعالية إنسانية [240] وهو نسبة صفات البشر إلــى أفكــار مجــردة، أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة [241] ويكسب التجسيد الصور المعنوية، أو الحسية ملامح الإنسان، أو صفاته وأفعاله [242] وقد توفر الــبحث علــى أمثلة للتجسيد في شعر التليسى فهو يجسد الوطن ويسبغ عليه سمات إنسانية:

أعطيـتُها مـن حيَاتـي خَيْـر مـا فِـيهَا ولا أَمُــنُّ عَطَائــي مــن أَياديهَـــا

(233) الديوان 122.
(234) نفسه 195.
(235) نفسه 132.
(236) نفسه 142.
(237) التهانوى: كشاف اصطلاحات الفنون.
(238) ابن منظور: لسان العرب جسد.
(239) مسعود. جبران: الرائد جسد.
(240) وهبة . مجدى، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.
(241) نفسه.
(242) الصائغ عبد الإله: الصورة الفنية 309.

جـادتْ علينـا فجُـدنَا مِـنْ شَـمَائِلِها الـشُحُ يُفْقِـرُهَا والجُـودُ يُغْنِيـهَا [243]
أعطيتُها بعـضَ مـا أعطَتْ وما أَخَذَت إلا اسـتزدْتُ رصِـيداً مِـن غَوَالِـيهَا
فالفـــضلُ أُولُـــهُ مـــنها وآخِـــرُهُ إلى الأولَـى رفعـوا ذِكْـرى يَنَادِيهَا [244]

في هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن الوطن وقد صوره إنساناً يبذل ما عـنده يـبادله الشاعر عطاء بعطاء « أعطيتها، أعطت » فهو يجسد الوطن إنـساناً كريماً معطاء، وكثيراً ما يجسد الشاعر في قصائده الوطن، حتى إنه جعل للوطن عيناً [245] وجبيناً ويداً [246] ويشد قيدنا ويطلقه [247] وللوطن قلب [248] ويـصور الـشاعر الخضم إنساناً يمشي [249] والسماء إنساناً بخيلاً [250] ويخلع على الشجر صفات إنسانية:

لَكـــنَّ نَخلَـــتَهُ مَالـــت بِقَامَـــتِهَا وأطعَمتْنِـي ثِمَـاراً مـن أعَالِـيهَا [251]

إن الـــنخلة تمـــيل، ولكـــن ميلانها ليس عادياً كأي شجرة، وإنما مالت لتطعمه، فهو يجسدها إنساناً يحنو ويجود، مما يزيد الصورة جمالاً وإشراقاً، وهو يشكر الروضة على ما منحته له [252] ويصور الرماد جوّاداً [253] والليل والبدر لهما عينان تراقبان :

---

(243) الديوان 17.
(244) نفسه 17.
(245) نفسه 18.
(246) نفسه 19.
(247) نفسه 18.
(248) نفسه 20.
(249) نفسه 23.
(250) نفسه 30.
(251) نفسه 38.
(252) نفسه.
(253) الديوان 66.

تجُــرُ أذيالَهَـــا حـــسرى مـــولَّهَةً   والليـلُ يـرقُبُهَا والـبدرُ يَـرْثِيهَا [254]

فهـو يجسد البدر والليل راسما بهما صورة ترمز إلى التجربة الشعرية التي يصورها، فالليل والبدر لهما عيون ترقب تلك التي « تجر أذيالها حسرى مولهة » رامزاً إلى سهدها وسهرها، أما الموج فيصوره الشاعر عاشقاً :

والمــوج يعــشَقُهَا روحــاً تُجَــسِّدُهُ   وفـى التَمُّوجِ أسـرارُ الهَـوى فيهَا [255]

ويـضفي علـى الـسفين ملامح إنسانية بقوله « وجه السفين » [256] ويـتوقف الـشاعر عـند أطلال الحبيبة يسائلها [257] وهو لا يكتفى بمسائلة الأطـلال بـل يجسد النجم إنساناً ويسائله عن أحوالها [258] أما قلبه فهو طفل عـصى الطـبع [259] والطـين إنسان يعذب [260] والأشجار تحزن [261] وهو يعانـق الـذرى ويصافح الرماح [262] ويخلق الشاعر بالتجسيد أجواء جديدة عندما تمتزج الطبيعة بالبشر، فتنتعش اللغة، وتحركها كما في قوله :

قـد جئتَ في زمـنِ القطـافِ مواسمي   حُبْلَـى بِكُـلِّ رَوَائِعِـى ومَوَاهِبِـى [263]

فهـو يجـسد المواسم، ويسبغ عليها صفة إنسانية، إذ يصورها امرأة حبلـى وفـى ذلك توضيح لرؤية الشاعر، ومدى تأثره بمظاهر الطبيعة، كما

---

(254) الديوان 70.
(255) نفسه 75.
(256) نفسه 90.
(257) نفسه 117.
(258) نفسه 117.
(259) نفسه 176.
(260) نفسه 233.
(261) نفسه 216.
(262) نفسه 26.
(263) نفسه 83.

يعمد إلى التجسيم والتجسيد لتوضيح تجربته الشعرية من خلال الصورة التي يعرضها على المتلقي.

د- الصورة الرمزية من خلال تبادل الحواس " التراسل " :

أ- التراسل من تراسل القوم، فأرسل بعضهم إلى بعض رسولاً [264] وهو إسباغ وظيفة اعتدنا عليها لحاسة معينة على حاسة أخرى [265] فالحواس تتراسل، أي تأخذ كل واحدة منها ما تختص به الحاسة الأخرى فتكون أكثر شفافية، وقدرة على البوح، والانطلاق من أسر المادة ومحدوديتها [266] بحيث لم يعد ثمة اختصاص محدد لأي منها، فتنوب حاسة السمع مثلا مناب حاسة البصر، أو تنوب حاسة الشم مناب حاسة الذوق، وتتبدل وظائف الأحاسيس وفق رؤية الشاعر الأدبية، ووفق هذا المفهوم نظرنا إلى ديوان التليسي، فوجدنا صوره حافلة بالتراسل من مدرك ذهني إلى بصري، ومن مدرك ذهني إلى مدرك لمسي، ومن مدرك ذهني إلى مدرك سمعي، ومن مدرك شمي إلى بصري، ومن مدرك بصري إلى لمسي، ومن مدرك بصري إلى سمعي، ومن سمعي إلى لمسي، ثم هناك المدرك الذوقي الذي يتحول إلى أكثر من مدرك، فمن أمثلة التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك بصري قوله :

فوجدتُ في قيظِ الهوجِرِ واحةً　　　وقنِعتِ من حُبّى بطيفٍ شاردٍ [267]

وصف الشاعر الطيف بأنه شارد فتراسلت بذلك الحواس، إذ إن الطيف

(264) ابن منظور . لسان العرب رسل.
(265) الصائغ .عبد الإله: الصورة الفنية 305.
(266) قاسم . عدنان حسين: التصوير الشعرى 165.
(267) الديوان 58.

« صــــورة ذهنـــية » والشرود « صورة بصرية» فاستحالت بذلك الصورة الذهنية إلى صورة بصرية، بإذابة الفروق بين المدركين وصهرهما في بوتقة واحدة لينتج عنهما تلك الصورة التراسيلة، ومثل ذلك قوله :

وَحِـــيدَةً في دُروبِ الحــــبِّ حائــــرةً   كأنمـــا فَقَــدتْ أغلـــى غوالِـــيهَا [268]

فقد خلط بين مجالى إدراك مختلفين، ففى صورة « دروب الحب » نجد أن « دروب » صـــورة مكانية بصرية، والحب صورة ذهنية، ويبدل الشاعر وظائـــف الأشـــياء والأحاســـيس وفق نظرته الشعرية، وفى مثال آخر فاضت سجاياه [269] استحال المدرك البصري « فاضت » إلى مدرك ذهني «سجاياه».

ب- ومن أمثلة التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك لمسي :

فاشــربْ علــى شــرفِ الخِيَانَةِ نَـخْـبَها   واتْــرُكْ بــشاطِئِها الهَــوَى مَقْــتُولاَ [270]

إن الهوى والقتل صورتان متناقضتان لأن الهوى « حب وسمو » عن الأحقـــاد، والقـــتل بـــشاعة وانغماس في السواد، ولكن الشاعر قد جمع بين الصورتين فجسد الهوى وتبادلت المدركات، فالهوى صورة ذهنية تتراسل مع القتل « مقتولاً » وهو صورة لمسية، ومثل تلك الصورة قوله:

حتـــى تـــزيدَ قَـــصَائِداً وروائِعـــاَ   تُذْكِـي بِـــرَوْعَتِهَا فُـــؤَادَ الهَامِـــدِ [271]

فالروعة صورة ذهنية وتذكى صورة لمسية عند عملية الإذكاء.

ج- التراسل من مدرك ذهنى إلى مدرك سمعى:

من خلال تراسل الحواس نجد الذهني قد تراسل مع السمعي:

---

(268) الديوان 70.
(269) نفسه 79.
(270) نفسه 63.
(271) نفسه 59.

وللمــــــشاعِرِ في أكْـــوانِهَا نَغَـــمٌ يَدنُــو بِأنفُــسِنَا حيــنا ويُقــصيها [272]

انــتقل المــدرك الذهنـــي « المــشاعر » إلى مدرك سمعى « نغم » فالمشاعر عنده لا تحس فقط بل تسمع، ونلاحظ التراسل أيضا في قوله :

وذلــك الجــسد الــناري لــو عــزفت عليــه أهــواؤنا رقــت حواشــيه [273]

فالعزف صورة سمعية لمسية تتراسل مع الصورة الذهنية « أهواؤنا»

د- التراسل من مدرك شمى إلى مدرك بصرى:

تتبادل مدركات الشم مع البصر كما في قوله :

حَتّـى طَلَعْــتِ عَلَــى الآفَـاقِ زَوْبَعَــةً مِـنَ العُطُـور وشَـعْراً غَيْـرَ معقودِ [274]

الصورة « زوبعة من العطر » تحمل مدركين مختلفين، زوبعة مدرك بــصرى سمعى والعطر « مدرك شمى » فهو يصف مدرك بصرى بصفات مدرك شمى ويماثلها قوله :

ورَكِبْــتُهُ عِطْــراً وشَــوْقاً لافِحــاً نحــو المرافِــي الخُــضْرِ مــن شــطآنِهِ [275]

فالــركوب صـــورة بــصرية، والعطر صورة شمية، فتراسل المدرك البصرى مع المدرك الشمى، مكوناً صورة جديدة غريبة.

هـــ- التراسل من مدرك بصري إلى مدرك لمسي :

إذا أمعنا النظر في قوله :

---

(272) الديوان 75.
(273) نفسه 163.
(274) نفسه 51.
(275) نفسه 149.

قـــد كـــنتِ أنـــتِ البحـــرَ في أهـــوالِهِ وخَفَائِـــهِ وصَـــفَائِهِ الـــبَلُّوري [276]

نجـــد فـــي الصورة « صفائه البلورى » شفافية الصفاء ونقائه ندركها بالبصر، أما البلور فهو صورة بصرية وندركها باللمس أيضاً، أما في قوله :

ســـتَظَلُّ مَـــأْوَى الأكْـــرَمِينِ وموطِـــناً للنُّبْلِ تنـــسِجُ مـــنْ سَـــنَاهُ مـــآزِراَ [277]

نجد الصورة « تنسج من سناه مآزرا » تحتوى على تراسل من مدرك بـــصرى إلـــى مدرك لمسى، فهو ينسج من السنى « مدرك بصرى » مآزرا «مدرك لمسى ».

و- التراسل من مدرك بصري إلى سمعي :

نلمح تبادل المدركين في قوله:

هـــو وجـــهٌ تناســـقتْ فـــيه ألحـــان وفـــى نُـــبلِهِ تَـــسَامى فَأَبْعَـــدْ [278]

تحـــتوى الـــصورة « تناســـقت فيه ألحان » صـــورة تراسلية إذ تتبادل مـــدركات الـــسمع مع مدركات البصر، فالتناسق صورة بصرية تتراسل مع ألحان مدرك سمعى .

ز- التراسل من مدرك سمعى إلى مدرك لمسى :

تتبادل مدركات السمع مع اللمس :

طَوَيْـــتُهَا في سَـــاعِدي نَغْمَـــةً تَغْتَالِنـــى باللُّطْـــفِ أَيُّ اغتـــيالْ [279]

(276) الديوان 88.
(277) نفسه 27.
(278) نفسه 96.
(279) نفسه 142.

فالطـــي صــــورة لمسية، والنغم صورة سمعية، قد جمعهما الشاعر في صدر البيت، حيث تبادلت وتراسلت المدركات، ومثل ذلك نجده جلياً في قوله:

فَهَــــــذِهِ يَـــــسلبُها صَـــــائِغاً　　　مــن نَــاعِمِ القَــوْلِ ومِــن عَذْبِــهِ [280]

إذ تــبادل المــدرك اللمــسى مع المدرك السمعى في الصورة « ناعم القول» فالقول مدرك سمعى تبادل مع المدرك اللمسى « ناعم ».

ي- تراسل مدرك ذوقى مع مدارك عديدة :

قد تكتسب كلمة بعينها أبعاداً عميقة عندما يحيلها الشاعر إلى أكثر من مدرك بحسب تجربته الشعرية: فكلمة « حلو» هي صورة ذوقية اكتسبت عدة أبعاد من خلال تراسلها مع مدارك أخرى ففي قوله:

« حلــو القــصائد » [281] هي صورة ذوقية في « حلو » ولكنها تحال إلى مدرك سمعى بصرى « القصائد » فهى صورة تراسلية لمدرك ذوقى مع مــدرك سمعى بصرى، وتستحيل الصورة الذوقية « حلو جاذب » [282] إلى صــورة بصرية بتراسل الحواس، وفى قوله: حلو لاهب [283] صورة ذوقية «حلو» تتراسل مع صورة لمسية بصرية « لاهب » وقوله «حلو التشهد»[284] نجد المدرك الذوقى « حلو » يتحول إلى المدرك السمعى « التشهد » باعتبار سماعنا لمن يقرأه والى المدرك البصرى باعتبار قارئه؛ ويخلع على المدرك الذوقـــى«حلو» في قوله «الحلو من ألوانه»[285] وظيفة حاسة البصر، فتجعلنا

(280) الديوان 180.
(281) نفسه 77.
(282) نفسه 77.
(283) نفسه 83.
(284) نفسه 94.
(285) نفسه 147.

نـــتذوق اللون بدلاً من أن نراه وكذلك قوله « الحلو من أقواله »[286] تراسل مدرك ذوقى « الحلو » مع مدرك سمعى «أقواله» وقوله « حلو شجاها»[287] تراسل مدرك ذوقى« حلو » مع مدرك ذهنى « شجاها ».

في ذلك نقل لأحاسيس الشاعر وتجاربه، فكلمة « حلو » قد ترددت في أبياته من خلال إحالتها إلى أكثر من مدرك، ليثير في نفس المتلقى الإحساس بتجربته الشعرية. من خلال ما تقدم نجد أن التليسى قد استخدم صوراً رمزية اعــتمدت علـــى تراسل الحواس، إذ تتحطم الحواجز بين المدركات، ونلحظ سيطرة المدرك البصرى والذهنى على أغلب صوره، فنجد المنى سكرى[288] ذهنـــى ذوقى، والإلهام مسكر [289] ذهنى ذوقى، والألفاظ نضرة [290] سمعى بـــصرى، والمعزوفة ناعسة [291] سمعى بصرى، ناعس الكلام [292] بصرى ســـمعى، الناى يسيل [293] سمعى بصرى، وقد يجمع التراسل بين متناقضين من مجال إدراكى واحد [294] عندما تضيق المسافات التي تتسع بين المدركين كما في قوله :

أو مـــثْلَ زَوبَعَـــةٍ رَغْـــنَاءَ أعقَـــبَهاَ صَـحْوٌ تكـادُ لَـهُ الآفَـاقُ تَنْهَمِـرُ [295]

ومـــن خـــلال التراســـل يتبادل المدرك البصري غير المحدود في مد

---

(286) الديوان 237.
(287) نفسه 263.
(288) الديوان 192.
(289) نفسه 205.
(290) نفسه 225.
(291) نفسه 226 – 227.
(292) نفسه 228.
(293) نفسه 202.
(294) قاسم. عدنان حسين: التصوير الشعرى 168.
(295) الديوان 202.

البصر « الآفاق » والمدرك البصرى المتمثل في الصورة البصرية «تتهمر» وهى صورة محصورة في مد بصرى معين .

هـــ الصورة الرمزية من خلال التناص:

التـــناص ملفـــوظات مأخـــوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك ويعـــادل بعـــضها الـــبعض [296] فهو حالة من التلاقح المشروع بين نص غائـــب وآخـــر ماثل [297] حيث يتمثل الشاعر من خلال التجربة الشعرية نـــصوصاً سابقة فتتداخل مع النص الحاضر [298] إنه التواجد اللغوى لنص فـــي نـــص [299] وفـــق ذلـــك المفهوم سيقوم البحث بدراسة التناص عند التليـــسى، ولا يعنى هذا أن الشاعر قد اطلع سابقاً على النص الذي نكتشفه أو تأثـــر بـــه « فكلما اتسعت مرجعية الشاعر وخبرته وقراءاته وكتاباته، كلمـــا تألقـــت ظاهـــرة التـــناص في شعره »، [300] والتليسى أديب واسع الإطلاع لذلك فقد توفر البحث :

أ ـ على كثير من صور التناص في نصوصه .. فهو يقتبس من القرآن الكـــريم بوعـــيه أولا وعـــيه، فنجد إحدى قصائده وقد حملت عنواناً مقتبساً من القرآن الكريم ﴿يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾:

وقـد جَـاءَت الآيـاتُ صِـدقاً بحقِّـناَ يقُولُـونَ مَـا لاَ يَفْعَلُـونَ مِن الأمْرِ [301]

---

(296) محمـــد. باقـــر جاسم: التناص والمفهوم والآفاق، مجلة الآداب، ع7 ،9، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1990.

(297) الصائغ. عبدالإله: الصورة الفنية في شعر شاذل طاقة. مجلة الكاتب العربى . العدد 30.

(298) أنظر محمد . باقر جاسم: مصدر سابق.

(299) سالم. عبد الله ولد محمد. حداثة البدائل الجاهزة، الفصول الأربعة.

(300)مـــن محاضـــرة ألقاهـــا الدكتور عبد الإله الصائغ على طلبة الدراسات العليا بجامعة الفاتح 1997.

(301) نفسه 124.

والنص القرآني قوله تعالى :

﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ ﴾[302].

ب- ويتناص شعر التليسى مع الموروث الشعرى العربى، على أن التناص مع التراث واستثمار أشكاله الفنية لا يعنى الوقوع في دائرة التقليد[303] فيقول التليسى :

إن كانَ يحْسِبُ فرطَ الحُبِّ يدْفَعُنَا إلى المَذَلَّةِ قدْ خَابتْ مَسَاعِيهِ[304]

ويتداخل هذا القول ويتشابك مع قول امرئ القيس :

أغرك منى أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمرى القلب يفعل[305]

وبؤرة التناص تدلل الحبيب بإذلال المحبوب، مع عدم قبول الأخير للخنوع والإذلال.

وفى قوله:

أَهْوَتْ بِهِ النَّظْرَةُ مِن مُقْلَتِي فَسَيْفُهُ ٱلْعُوبَةٌ للعِيالْ[306]

محاكاة لقول الشاعر عمرو بن كلثوم :

كأن سيوفنا منَّا ومنهم مخاريق بأيدى لا عبينا[307]

---

(302) سورة الشعراء الآيات 224 – 225 – 226.

(303) محمد. باقر جاسم: التناص المفهوم والآفاق . مجلة الآداب: العدد 97، 1990

(304) الديوان 158.

(305) ديوان امرئ القيس: تح محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر، ط5، 1990.

(306) الديوان 133.

(307) ديوان عمرو بن كلثوم: دار صادر، بيروت، ط1، 1996 مخاريق: المخراق سيف من الخشب يلعب به الصبيان يشبهونه بالحديد.

وبــؤرة التــناص فيه أن السيف لمن يعرف قدره، فقوة حامله تعطى للسيف قيمة.

ويتناص قول التليسى « الماثل »:

وكَــمْ مَنَحْـنَا جِـدَارَ الـدَّارِ مِــن قُـبَلٍ   كُرْمَـى لِسَاكِنَةٍ فِـي الـدَّارِ نَهْوَاهَا [308]

مع قول مجنون ليلى « الغائب »:

أمُــرّ علــى الــديار ديــار ليلــى   أُقــبِّل ذا الجــدارَ وذا الجــدارَا

وماحـــبُّ الـــديارِ شـــغفْنَ قلبــى   ولكــن حــبُّ مــنْ سكن الــديارَا [309]

فالمحب في النص القديم والحديث يقبل جدران بيت الحبيبة كرمى لها.

وهــو ينــتج نصاً حديثاً يتداخل مع نص سابق من التراث فيكسب نصه جمالية جديدة باستحالة عناصر النص المغيب في النص الماثل الذي يقول فيه:

حـــسبت أنـــكَ حمّـــالٌ لألـــويةٍ

للعِـشْقِ تُرْكِـزُهَا في المِـرقَب العَالِـى [310]

فيتناص هذا القول مع قول الخنساء :

حَمَّـــال ألـــويةٍ هـــباط أوديـــةٍ   شَــهَّادُ أنديَــةٍ للجــيش جــرارُ [311]

ونجد ملفوظات في قول التليسى :

قُــلْ ذِئْــبَةٌ قُــلْ لَــبْوَةٌ، ماشَــئْتَ   فَإنَّمَــا العَاجِــزُ مَــن لاَ يــنَالْ [312]

---

(308) الديوان 117.

(309) ديوان مجنون ليلى: شرح يوسف فرحات، الناشر دار الكتاب العربى، بيروت، ط2، 1994.

(310) الديوان 246.

(311) ديوان الخنساء. تح عبد السلام الحوفى. دار الكتب العلمية. بيروت لبنان ط1، 1985.

(312) الديوان 138.

مأخوذة من نص لعمر بن أبى ربيعة يقول فيه :

واســـــتبدت مـــــرة واحـــــدة   إنمــا العاجــز مــن لا يــستبد [313]

ويلاحــظ البحث كثرة التناصات الموجودة في شعر التليسى من شعر عمر بن أبى ربيعة :

فيقول التليسى :

فــلا تنظُــرْنَ نَحْــونا كْــي يُظَــنَّ   بــأَنَّ الهــوى حيــثما تَنْظُــرُ [314]

وبــؤرة التناص فيه يشير الحبيب على الحبيبة ألا تنظر نحوه لكى لا تُلفت الأنظار إليهما، وهو بذلك يتمثل بقول عمر بن أبى ربيعة :

إذا جــئت فامــنح طــرف عينــيك غيرنــا

لكــى يحــسبوا أن الهــوى حــيث تنظــر [315]

ويقول :

و(نُعْــمُ) فِي لَــيْلَةِ الــدَّوْرَانِ فَاتِــنَةٌ   مِجَــنَّهَا فِي لِقَــاءِ الحُــبِّ أُخْــتَاهَا [316]

يذكــر الــشاعر (نعم) وهى حبيبة عمر بن أبى ربيعة وعنوان إحدى قصائده « ليلة الدوران ». وكل ذلك يتناص مع قول عمر بن أبى ربيعة :

فكــان مِجِنِّــى دون مــن كــنت أتَّقِــى   ثــلاثُ شُــخُوصٍ كاعبانِ ومُعْصِرُ [317]

---

(313) ديوان عمر ابن أبى ربيعة: تح محمد محى الدين عبد الحميد: دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

(314) الديوان 207.

(315) ديوان عمر بن أبى ربيعة تح محمد الدين عبد الحميد: دار الأندلس، بيروت . لبنان. ط2. 1983.

(316) الديوان 121.

(317) ديوان عمر بن أبى ربيعة. المصدر السابق.

وفى قوله :

(وهِنْدُ) مـا أَنجَـزَتْ وَعْـداً لِـشَاعِرِهَا　　لَكِـنَّهُ بِجَمِـيلِ الوَصْـفِ أَغْـنَاهَا (318)

وهو يتناص مع قول عمر بن أبى ربيعة :

لـــيت هـــنداً انجـــزتنا مـــا تَعِـــدْ　　وَشَــفَتْ أَنفُــسَنَا مِمَّــا تَجِــدْ (319)

ويتناص نص التليسى :

وكَــمْ وَقَفْــنَا عَلَــى رَسْــمٍ نُــسَائِلُهُ　　عَــنِ الـدِّيَارِ الَّتِـي آوَت مَطَايَاهَــا (320)

مع قول أبى نواس :

عـــاج الـــشقى علـــى دار يـــسائلها　　وعجـت أسـأل عـن خمَّارة البلد (321)

وبؤرة التناص أن العاشق يُسائل الأطلال عن مكان الحبيبة ..

ويحضر نص لابن الرومى في نص التليسى حيث يلتقى الماضى بالحاضر:

فيقول التليسى :

وأَرَاهُ فِي الـــبُعْدِ عَنِّـــي قَـــرِيباً　　وأَرَاهُ فِـي القُـرْبِ مِنِّـي أَبْعَـدْ (322)

ويقول ابن الرومي في رثاء ابنه :

طـواه الـردى عنـى فاضـحى مَـزَارُه　　بعـيداً علـى قُرْبٍ قريباً على بُعْدِ (323)

---

(318) الديوان 121.

(319) ديوان عمر بن أبى ربيعة المصدر السابق.

(320) الديوان 117.

(321) ديوان أبى نواس. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986 د.ط عاج: عطف على المكان

(322) الديوان 95.

(323) ديوان ابن الرومى. شرح وتحقيق عبد الأمير على مهنا، مج2، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1991.

وتــتواجد نــصوص أبى فراس الحمداني في مساحة واسعة من ديوان التليــسى ووســيلته فــي ذلك التناص الذي يبيح تواجد نص غائب في نص حاضر:

النص الحاضر للتليسى يقول :

لاَ تَعْـرِفُ الأَوْسَـاطَ فِـي طِـبَاعِهَا   فالقِمَّـةُ العَلْـيَاءُ أَو مايَقْبِـرُ (324)

النص الغائب لأبى فراس الحمدانى يقول :

ونحـن أنـاس لا توسـط بيننـا   لنا الصدر دون العالمين أو القبر (325)

وفى نص آخر حاضر :

وَأظَـلُّ أَظْمَـأُ والغَدِيـرُ مُجَـاوِرِي   وأَظَـلُّ أَسْغَبُ والثِّمَارُ بِجَانِبِـي (326)

يقابله نص غائب :

وأظمـا حتـى تـرتوى البـيض والقنـا

وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر (327)

ويقول النص الماثل للتليسى الماثل :

يـا هـذه إن الغَـرِيمَةَ عِفَّتِـي   وَلَطَالَمَا سَدَّت عَلَـيَّ مَذَاهِبِـي (328)

---

(324) الديوان 127.

(325) ديـوان الأمير أبـى فـراس الحمدانى: تح محمد الأنجى، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإيرانية، دمشق 1989.

(326) الديوان 82.

(327) ديوان أبى فراس. مصدر سابق 144.

(328) الديوان 84.

ويقول النص الغائب لأبى فراس :

ويـا عفـتي مالـي ؟ ومالـك؟ كلمـا همـمت بأمـرهم لى منك زاجر [329]

ويتناص القول الحاضر :

أَضْـنَيْتِهِ وسَـأَلْتِ عَـنْ أَحْـوَالِهِ ورَآكِ فَاسـتَدْعَى قَـديمَ نِـضَالِهِ [330]

مع القول الغائب :

فقالـت لقـد أزرى بـك الدهر بعدنا فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر[331]

وتواجد نصوص أبى فراس في نصوص التليسى بتلك الصورة إنما يـدل على ميله لشعر أبى فراس وإعجابه الشديد به مما حذى بالذاكرة أن تختـزن النصوص القديمة في اللاوعى، الذي افرز تلك التناصات العديدة في شعره .

ويتناص قول التليسى :

إِنّـي أُطِـيقُ المَـوْجَ يَـزْحَفُ هَائِجـاً نَحْـوِي وأَخْشَى مَوْجَهَا المِعْطَارَا [332]

مع نص غائب للبهاء زهير :

هـل أنـت مـوجة عطـر أم أنـت رشـفة سـحر [333]

(329) ديوان أبى فراس 118.
(330) الديوان 65.
(331) ديوان أبى فراس 143.
(332) الديوان 150.
(333) ديـوان الـبهاء زهيـر. تح محمد طاهر الجبلاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ط2. دار المعارف بمصر.

ج- وقد تتناص نصوص التليسى الماثلة مع نصوص نثرية مختلفة :[334]

يقول التليسى:

أَلــفٌ مــن الأحـضانِ تُرْعَــى لَــيْلَهُ   وتُنِيــلُهُ مَــا شَــاءَ مــن إسْــعَادِ [335]

فهــو يتناص مع نص غائب لقصص ألف ليلة وليلة حيث قصة الملك شهريار تحيط به النساء الحسنوات وفى كل ليلة يتزوج امرأة جديدة.

أما قوله :

وَحْــشِيَّةُ الطَّــبْعِ وَوَحْــشٌ أَنَــا   فَلْتَغْـرِزِي في القَلْـبِ كُـلَّ النِّصَالْ [336]

فهــو يتــناص مع قصة هند بنت عتبة، وما قامت به من تمثيل بجثة حمزة سيد الشهداء، فهى تمثل صورة المرأة المتوحشة .

د- ويكتــشف الــبحث علاقــة تناص بين نصوص التليسى ونصوص أخــرى مــن الشعر الحديث، فنجد علاقة تناص بين شعر التليسى وشعر الشابي في قوله :

أَنَــا لا أقُــولُ الــشِّعْرَ أَبْغِــي رُتْــبَةً   تَعْلُـو بِهَـا رُتَبِـي وتُكْـسِبُ وَافِـراً [337]

حــيث ينفى الشاعر عن نفسه صفة التكسب بالشعر وهو يضمن بذلك نصاً مغيباً للشابي يقول فيه :

لا أنظــــم الـــــشعر أبغـــــى   بــــــه رضـــــــا أمـــــــير

---

(334) الديوان 22.
(335) نفسه 104.
(336) نفسه 139.
(337) الديوان 20.

لا أقــــرض الــــشعر أبغــــي   بــــه اقتــــناص نــــوال [338]

ويقول التليسي :

أو فامكُثِــى بالــشَطّ صُــنْعَ مُحَــاذِرٍ   وَجِــلٍ يَهــابُ المَــوْجَ في إقــبالِهِ [339]

ويقول الشابى :

ومَـــن لا يحــبُّ صــعود الجــبال   يعــش أبَــدَ الدهــر بــين الحُفَــر [340]

بؤرة التناص أن الجبان لا يمكن أن يحقق شيئاً أو يصل إلى أهدافه.

ويتناص نص التليسى :

مــا إن رَكَــزْتَ لِــوَاءَ نَــصْرٍ بالــذُّرى   حَتّــى بَــدَا بالــشِّعْرِ نَجْــمٌ يَبْــرُقُ [341]

مع نص مغيب للشاعر أحمد شوقى :

ركـــزوا رفاتـــك في الـــرمال لـــواء   يـستنهض الـوادي صـباح مـساء [342]

ويقول :

قالَــت رَأَيــتُكَ قَــدْ وَصَــفْتَ خِــصَالَنَا   وَخَصَــصْتَ وَاحِــدَةً بِــنِقْمَةٍ وَاحِــدِ
لَــوَدَدْتُ لَــوَ عَمَّقــتُ جُــرْحَ نِــصَالِهَا   وفَعَلْـــتُ مَافَعَلَـــتْ بِنِـــيَّةٍ عَامِـــدِ
وأَذَقْــتُكَ الهِجْــرَانَ كَأْســاً عَلْقَمَــا   وأَضَــفْتُ لِلْــنِّيرَانِ وقْــدَةَ وَاقِــدِ [343]

---

(338) الشابى. أبو القاسم: الأعمال الكاملة "أغانى الحياة" ج الأول، الدار التونسية للنشر 1984م.
(339) الديوان 90.
(340) الشابى. أبو القاسم المصدر السابق.
(341) الديوان 172.
(342) الشوقيات. دار الكتاب العربى. بيروت. لبنان. ج3، د.ت ركز اللواء: غرزه في الأرض.
(343) الديوان 56.

فالمـــرأة الـــناقمة في نص التليسى تواجه رجلاً بنقمتها كما في نص عمر أبى ريشة :

قالــت مللـتك اذهــب لــست نادمــة ... علــى فــراقك إن الحــب لــيس لــنا !

ســقيتك المــر مــن كــأس شــفيت بهــا ... حقـدي علـيك فمالـي عن شقاكي عنا

لم ألــتمس بعـــد هـــذا الــيوم أمنــية ... فقـد وصلت إليها النعش والكفنا [344]

ويقول النص الحاضر :

الحُـــــبُّ لَـــيْسَ قَـــصِيدَةً محْـــبُوكَةً ... وضَـــرَاعَةً بالْلَــيْلِ والأَسْـــحَارِ [345]

وهو يتناص مع قول نزار قبانى :

الحـــب لـــيس حكايـــة شـــرقية ... بخـــتامها يتـــزوج الأبطـــال [346]

وبؤرة التناص أن للحب معانى أسمى من التضرع والزواج.

وهناك قول آخر للتليسى يتناص مع الشاعر نزار قبانى :

مِـن بُعـدِ مـا عـصَفَتُ الثَّـلِيج بـتالِدِى ... جــاءتْ تُناوِشُــنِي وتَــوقِدُ خامِــدِي

لَــوْ قرَّبَتِنِــي الــسنُّ كُــنْتُ صــدِيقَها ... ورفِـــيقَها وطَــرحْتُ زُهْــدَ الــزَّاهِدِ

لَكِـــنْ أَتَـــتْ والعمْـــرُ في إدبـــارِه ... فمنحـــتُها منِّـــي حـــنانَ الـــوالِدِ [347]

---

(344) ديوان عمر أبوريشة: مج الأول، دار العودة، الطبعة الأولى، 1971.

(345) الديوان 251.

(346) قبانـــى. نزار: الأعمال الشعرية الكاملة. ج الأول والثانى .منشورات نزار قبانى. بيروت. ط10. 1980.

(347) الديوان 256.

وفى ذلك يقول نزار قبانى :

مـــا أنـــا فاعـــل بخمـــسة عـــشر

لـــك عمـــر ابنتـــى ... ولـــين صـــباها

وتقاطـيعها .. فكـيف الهـروب ؟ (348)

وبؤرة التناص أن الشاعر يدفع عنه فتاة صغيرة أحبته .

هـــ- ونلمح تناصاً للتليسى مع الأدب الأوروبي في قوله :

لا شـــيء غـــير العمـــق في إبحـــاره   والمـوت كـل المـوت عـند كمالـه (349)

بؤرة التناص أن النقص قوة دافعة للفنان، وأن النهاية في الوصول إلى الكمـــال، وهـــذا يتـــناص مع قصة الفنان الإيطالي « مايكل أنجلو » أنه بعد صـــنعه لتمـــثال النبي موسى عليه السلام ، رأى كما رأى الناس ذلك الكمال، فبكى وصرخ :

أنطق أيها التمثال، ثم هوى بالفأس على يد التمثال فكسرها .

وفى قوله :

أَلْـفٌ مِـنَ العُـشَّاقِ تَحْـتَ نَـوَافِذِي   سُـودُ العُـيونِ نَـوَاضِـرُ الأَجْـسَادِ (350)

يتـــناص مـــع عمل شكسبير المؤلف الإنجليزى « روميو وجولييت » حـــيث كـــان روميو يغنى تحت النافذة وجولييت تطل منها لتراه، وفى نفس المعنى يستثمر التليسى التناص في قصيدة أخرى فيقول :

---

(348) قبانى. نزار: الأعمال الشعرية الكاملة. منشورات نزار قبانى. بيروت. ط10. 1980.
(349) الديوان 90.
(350) نفسه 102.

وتأوُّهـــاً تحْـــتَ الـــنَّوافِذِ ولـــوْعَةً ويَـــراعَةً فِـــي العَـــزْفِ بالقِيــثَارِ (351)

أما قوله :

والــشمس يبــصرها الرائــي فيمــنحها مــن عـنده كـل معنـى ليس تعينه (352)

فهو يتناص مع قول أفلوطين :

ما قيمة الجمال بغير العين التي تراه ؟ لاشيء (353)

وفـــي نهايـــة الفـــصل، نستطيع القول بأن نصوص التليسي مشحونة بالـــصور الرمـــزية، التي تحمل جماليات تمكن القارئ من رؤية النص من خـــلال الاســـتعارة، والتـــشبيه، وقـــد أضفى التجسيد، والتجسيم، والتراسل، والتـــناص، وهجـــاً يسطع من خلال صور الديوان؛ لقد لاحظ البحث تلاقحاً مـــشروعاً بين نصوص التليسي، والموروث الشعري والنثري العربي، ومما ينبئـــنا علـــى مدى الاستيعاب لدى الشاعر تداخل نصوص شعرية حديثة في شـــعره، فضلاً عن نصوص أدبية أوروبية، ونرى التناص في شعر التليسي ينبـــثق من اللاوعي دون تعمد من الشاعر لوجوده، عدا نص ابن أبى ربيعة الـــذي أشار إليه الشاعر في ديوانه، كما يلاحظ البحث أنه ميال إلى التناص مـــع الموروث الشعري العربي، الذي تختزنه الذاكرة، ثم مع الشعر الحديث، ولاتـــساع ثقافـــته نجـــد تناصاً مع الأدب الغربي .. استثمر الشاعر التناص للإفـــادة من القرآن الكريم، وقد رصد البحث بعض هذه التناصات .. استخدم الشاعر في التراسل جميع الحواس بنسب متفاوتة، وكان التركيز على المدرك البصري والسمعي مع الاهتمام بالصور الذهنية .

(351) الديوان 252.

(352) نفسه.

(353) أنظر اسماعيل. عز الدين: الشعر العربى المعاصر 319.

تقنـيات الاسـتعارة لـدى التليـسي بها نوع مَن المكر الفني، إذ نجد الاسـتعارة تصريحية في النص عند القراءة الأولى، لنجدها قد استحالت إلى مكنية في قراءة ثانية مختلفة .

يـواجه المتلقي لنصوص التليسي، صعوبة في إيجاد وجه الشبه، الذي يكون في أحيان قوياً في الذاكرة، ضعيفاً في العبارة.

خاتمة البحث وثماره

والآن وقــد استقر البحث على شاطئه، بعد رحلة الاستقراء في ديوان الــشاعر خليفة محمد التليسي، ارتأت الباحثة أن تضع بين يدي القارئ مسير هــذا الــبحث ونقاط نتائجه التي توصل إليها، وارتضاها ثماراً لجهده.. كان ارتكــاز البحث الأساس على ديوان الشاعر خليفة محمد التليسي، الذي يضم ثماني وخمسين قصيدة، منها ثلاث قصائد هي مراوحة بين الوطن والمرأة ، واثنتا عشرة قصيدة حوارية بينه وبين المرأة، وثلاث وأربعون قصيدة سردية تعــتمد على عناصر القص، يمزج فيها الشاعر بين المرأة والطبيعة، ويطغى علــى قــصائد الديــوان مــن حيث الشكل، الطابع التقليدي المحافظ بأوزانه وإيقاعاتــه وقافيــته، بل وبصوره وأخيلته، عدا أربع قصائد فهي من الشعر الحــر؛ وقد وجد البحث أن أغلب قصائد الديوان، قد بنيت على البحر الكامل والــذي ورد فــي ســت وعشرين قصيدة، أثبتناها في الجدول المرفق بهذا البحث، وذلك لأنه يتسع لأغلب الموضوعات الشعرية، وخصوصاً القصصية منها، ويأتي بعده البسيط، الذي جاء في اثنتي عشرة قصيدة - بحسب الجدول المرفق - لاتساع أفقه وامتداد رقعته وجمال إيقاعه، أما حروف القافية فكان حــرف الهــاء وحــرف الراء أكثر استعمالاً، ويتميز الهاء بأنه يخرج كآهة يُحمّلها الشاعر كل آلامه، أما حرف الراء فيتميز بصفة التكرار، التي تكسب الــنص صدى لترجيع يختلف لونه باختلاف النص الشعري، ويزداد الصدى وضوحاً إذا سرى الحرف في كامل النص، ولم يقف عند الروي.

اعــتمد الــبحث فــي تقصى قصائد الديوان على المنهج الفني سبيلاً لاســتنطاقها عــن طريق تحليلها والإصغاء لهواتفها، واستجلاء معانيها وفق خطة منضبطة سار عليها :

فكان بدؤه بالمقدمة التي تتبعنا من خلالها سير البحث، ثم التمهيد بسيرة

ذاتية للشاعر والحياة الأدبية في ليبيا التي أثرت في تجربته، حيث نجد تأثره بالـــثقافات «الإيطالـــية، والإنجليزية، والفرنسية» فضلاً عن ثقافته بلغته الأم «اللغة العربية » فتكوّن لديه مخزون ثقافي، هو مزيج من اطلاعاته على تلك اللغـــات، وإقباله على الأدب العربي القديم، والحديث والمعاصر، وهى التي انعكـــست على مؤلفاته الموضوعة والمترجمة ونصوص ديوانه، لندلف بعد ذلك إلى فصول البحث وهى خمسة فصول حمل كل فصل طابعه الخاص مع احتفاظه بما يربطه بسابقه ولاحقه: فبحثنا في الفصل الأول عن صور المرأة فـــي شـــعر التليـــسي، مع تأصيل لمصطلحي العنوان « الصورة والرمز » بعـــرض آراء بعض النقاد العرب القدامى والمحدثين في المُصْطَلَحين .. وقد مهـــدنا لـــه بنبذة مختصرة على صور المرأة في الشعر العربي، حيث رأينا صور المرأة المثال تطغى فيه عن صور المرأة الواقع، أما صور المرأة في ديوان التليسي فهي مختلفة، إذ تبدو رمزاً من رموز الحياة والطبيعة بتقلباتها، والـــبؤرة التـــي تـــتجمع الـــرموز من خلالها، وقد اتخذ الشاعر من الطبيعة والتـــراث والأسطورة وسيلة لرسم صور المرأة، التي وجدناها تحمل ملامح امرئ القيس وعمر بن أبى ربيعة... الخ،فهو يستعير من الشمس نورها ومن الليل لونه ليرمز إلى وجه الحبيبة ولون شعرها، ثم هي مهرة ومهاة وغزال وقطـــاة ، ونجد أيضاً صور المرأة الواقع التي حرضها التليسى ضد التقاليد متخذاً من القناع والصنم والقلعة والصخر والأسوار رموزاً للجمود والتأخر.

كمـــا توجد المرأة القوية التي يتعامل معها كند له يحاورها وتحاوره، فيكون النصر حليفها غالباً، ونرى أيضاً المرأة الخاضعة والحبيبة المسيطرة، وفـــى كـــل صـــوره لا نرى للمرأة ملامحٌ، فهو يحاور العقل في كل امرأة وليـــست امـــرأة بعينها، ويصور العواطف التي تستحوذ على المرأة بمختلف صـــورها، دون أن يلتفت ليرسم لنا ملامح، نستبين من خلالها تلك التي أفرد لها ديوانه، وجعلها محوراً تدور حوله مواضيعه الشعرية.

ويجـــيء الفصل الثاني «صور الشاعر» حيث نرصد ذات الشاعر من خلال شعره، الذي يحمل طابعه الخاص وتجاربه ومعاناته، فرأينا عدة صور للــشاعر، حللــناها وقسمناها حسب ميوله، فهو جوّاب محب للتجوال يرتاد الــبحار ويواجه المخاطر، فنلمح بين السطور صورة «السندباد» كما وصفته ألــف ليلة وليلة، وقد امتزجت وصورة الشاعر لتظهر لنا صورة « الشاعر السندباد »، ويترجم حبه للبحر، وكشف المجاهل بتردد ألفاظه من: مد وجزر وموج وخضم ومرساة وشط ومرفأ وسفينة، وشراع ومركب ولج ومبحر .. الخ علــى امتداد الديوان، وكثيراً ما يشبه نفسه بالبحر ، « أنا البحر » أو بالجبل والطــود الأشــم؛ ثم نلمح استبداده وسطوته مع حب للمرأة، وتسلطه عليها، حــيث يأخذنا إلى أجواء الملك شهريار في قصص التراث، فهو محب للمرأة نــاقم عليها، ولكن شهرزاد علمته كيف يحب ولا ينتقم، فالتقت صورة الملك شهريار مع صورة الشاعر المستبد، ليكوّنا معاً صورة « الشاعر شهريار » أمــا الــصورة الثالثة، الشاعر الفارس فقد استنبطها البحث من خلال تكرار مفــردات الفروســية فــي الديوان : إنك فارس مغوار، ملكت مفتاحي بوثبة فــارس، أمــام هذا السحر كم فارس، اختار فرساني كم فارس قضى، اختار فرساني وكم فارس هزمته، جربيني إنني فارس، ترقبي صبحاً يطل بفارس، إنـــنا نــرى أن بداخله فارساً يخوض معارك مختلفة مع خصومه والنصر – كمــا تصوره أشعاره – حليفه الدائم؛ ووجد البحث نفحات روحية قد تلبستها مفردات ديوانه، وتمثّلت في جنوحه للتأمل وصراعه مع نفسه بين عفته، وما تهــبه لــه الحــياة من متع، وما يتردد في نصوصه من صور استلهمها من التــراث الدينــي: المحراب، الأحبار، الرهبان، معابد، عابد، النور، الشوق، الأرواح ، العفة ... الخ كما ورد في قصائده : شموخ، ملامح جانبية، كأس الغالــب، الوجوه، وقد لا يكون التليسى صوفياً، ولكننا نستطيع أن ننسبه إلى «شعراء النقاء الروحي»؛ وأخيراً تأتى صورة الشاعر الإنسان، لنجده شاعراً

محباً ووالداً وشيخاً وقوراً، كما جاء في قصائده : ليبيا، وقف عليها الحب، حيرة، حنان الوالد؛ ونستكشف في الفصل الثالث ما حملته نصوص التليسي من « صور الزمان والمكان »، فوقف البحث على صور الزمان من خلال اليوم مثل: اليوم، الأمس، الغد، الليل وصوره، النهار وصوره، وصور الزمان من خلال السنة مثل: السنة، العمر، الفصول الأربعة وصورها؛ ثم صور الزمان من خلال وحداته الثلاث: الماضي وصوره: من سالف وأحقاب ومجد وحضارة وهجر وغير ذلك كثير، الحاضر وصوره من: حنين وشوق والآن وأهمها المشيب والواقع والخلود، أما المستقبل فهو الآتي والقادم وهو مواسم الحصاد ... إلخ .

كما نجد: الحياة والدهر والعصر والقدر والموت والسرمد ... الخ صوراً أخرى تحمل تجاربه مع الزمن الذي أخذ حيزاً واسعاً على ساحة الديوان، مع مقارنة استخدام التليسي لإحدى صور الزمان « الموت » مع الشاعر أبى القاسم الشابي، لنجد الاختلاف في رؤية كل منهما، إذ أن الشابي قد تناول الموت وفق رؤية عادية كما يراها الإنسان العادي، بينما التليسي رآه مرادفاً لأعلى درجات الشوق والحب حيناً، ورمزاً لذهاب الشباب حيناً آخر، ثم إنه قد جعل في الموت حياة ... الخ.

ومن خلال ذلك نجد أن الزمن هاجس الشاعر، فهو يعشق ماضيه حيث ذكريات الطفولة والشباب، أما الحاضر فهو غير مرغوب فيه، لما يحمله معه من مشيب ينبئ عن آخر العمر، والمستقبل مجهول يخافه؛ وتقابل صور الزمان صور المكان التي تتعلق بمرتع طفولته، وصباه وشبابه، وقد اتخذ من أُلفته لبعض الأماكن صوراً مكانية تعبر عن تجربته الشعرية، فكان: البحر والمدينة والصحراء من أبرز الصور المكانية، وأوفرها في شعره، بلفظها أو بما يماثلها ويرادفها، على نحو ما نقرأه في جل قصائده، وخاصة قصيدة: وقف عليها الحب وشموخ حيث يجمع فيهما بين البحر والمدينة والصحراء.

وقد خلع التليسي صفة المكان على كل ما يمنحه شعوراً بالأمان والاستقرار، لذلك جعل من المرأة مكاناً لأنه يسكن إليها، والماء أيضاً يغدو مكاناً لأنه يمنحه الشعور بالري والطمأنينة.

الفصل الرابع: « الواقع والتوقع » فقد تناول هذا الفصل من الرسالة واقع التليسي، وفى طريقنا لتفصيل الشكوى عنده التفتنا إلى عقد مقارنات بين مواضيع شكواه وشكوى غيره من الشعراء، بعد أن تحققنا من شكواه من: الوطن، المشيب، المرأة، الناس، الذكريات، القلب، الوحدة من خلال الشواهد واستقراء الديوان، ففي مبحث الشكوى من الوطن، عرضنا لشكوى الشاعر أحمد رفيق المهدوي من الوطن، فوجدنا أن شكوى الأول نتاج معاملة سيئة قد قوبل بها من أبناء عروبته، أما المهدوي فشكواه من عدو أراد اغتصاب أرضه، فكان ألم التليسي أقوى وأشد مرارة، أما مبحث الشكوى من المشيب، فنظراً لتناول أغلب شعراء العرب لهذا الموضوع جعلنا له مقدمة عرضنا فيها لبعض ما جاء في أشعارهم من الشعر القديم والمعاصر، فعرضنا لشكوى الأعشى، وابن الرومي، والمتنبي، والرصافي، وحسن السوسي من المشيب ورأينا أنهم متفقون مع شاعرنا في بكائهم على الشباب والتحسر عليه، وإن اختلفت الطرق، كما عرضنا لشاعر الهند طاغور الذي وجدنا التقاءه مع التليسى في كون اتخاذهما المساء رمزاً للشيخوخة، وفى مبحث الشكوى من المرأة عقدنا المقارنة بينه وبين الشاعرين حسن السوسى وعمر أبى ريشة مع اختلاف اتجاه كل منهم عن الآخر، وكانت نقطة الاتفاق هي شكواهم من المرأة ومغالبتهم لفعل الهوى، وهو يشكو الذكريات، فيهرب منها وإليها، كما نجد ذلك جلياً عند مقارنتنا له بالشاعر المهجري رشيد أيوب الذي يهرب من غربته إلى ذكرياته، وقد قارنا بين تجسيده لقلبه، وتجسيد عمر أبى ريشة لخيال تراءى له، فالتليسي يشكو قلبه، بينما عمر أبو ريشة يشكو إلى الخيال همه وألمه، وفى مبحث

الوحدة رأينا تشابهاً لشكواه من الوحدة مع الشاعر صلاح لبكى، وعمر أبى ريشة واتفقوا على أن الشعور بالوحدة يُذهب الإحساس بالجمال مهما كان سبب الوحدة، الشيخوخة أو غيبة الأصحاب أو الوجد.

كما رأينا أن الهم المركزي لشكواه هو من الزمن وفعاله، حيث أكثر من التعبير عن الغياب من هجر وشوق وضراعة، ووحدة وظمأ، كما ورد في القصائد : الناقدة، حالة، رحل الشباب، مشاهد قديمة، وهي انعكاسات لنفسية الشاعر، وقد وجدنا أن الشكوى عنده ليست بكاء، ونواحاً مثل كثير من الشعراء، إنما هي عرض لآلامه وتجاربه.

أما التوقع فهو الحلم الذي يعكس حبه للحياة، والأمل والتفاؤل الذي ملأ نفسه، فبالحلم قهر الشكوى، والحلم هو أداته للتعبير عن الواقع غير المرغوب فيه، ولم يتخذ الشاعر من الحلم رمزاً له، بالرغم من تكراره حوالي ثلاث عشرة مرة كما جاء في القصائد: من يوميات بحار، المتكبرة، القيصرونة، ترابية، صوت، وجه، مشاهد قديمة .. إنما اتخذ الحلم وسيلة لبث أفكاره وتجاربه في قصائده، وقد رأينا أن كل محور من محاور الحلم، يمثل موقف الشاعر « فالحلم والوطن » يمثل شعوره بالانتماء، وموقفه من قضايا الأمة العربية، « الحلم والمرأة » يمثل موقفه من الإنسان، و « الحلم والشعر والشاعر » بمثابة رؤية الشاعر لذاته، وموقفه من الإبداع، و « الحلم والطبيعة» يمثل فلسفته التأملية، « الحلم والماضي » محاولة للهرب من الواقع، واستحضار الماضي عن طريق الحلم بالتذكر، وربما هي محاولة لربط الماضي بالحاضر، ووصله بالمستقبل، ودرسنا في الفصل الخامس «جماليات الصورة الرمزية في شعر التليسى » وباستقراء الديوان وجدنا أن نصوصه مشحونة بالصور الرمزية، التي تحمل جماليات تمكِّن القارئ من رؤية النص من الداخل، وسيلته التصوير بالتشبيه، والتصوير بالاستعارة، وقد أضفى التجسيد، والتجسيم، والتراسل، والتناص، وهجاً جمالياً يسطع من

خــلال صور الديوان، كذلك اكتشف البحث أن تقنيات الاستعارة لدى الشاعر بها نوع من التنويع الفني، إذ نجد الاستعارة تصريحية في النص عند القراءة الأولى، لتستحيل إلى مكنية غب قراءة أخرى، مختلفة على نحو ما أشرنا إليه عـند دراسـتنا لقصيدته: « وقف عليها الحب » وقصيدته « مجد الهوى »، وقصيدته «قدر المواهب»، ولم تكن صوره الاستعارية متكلفة، أو متعملة من نـتاج تخطيط الشاعر المقصود، وإنما هي صور عفوية تصدر عنه بتلقائية بعيدة عن التكلف والصنعة.

أمـا في مجال التصوير بالتشبيه فقد اعتمد التليسي في إظهار تشبيهاته علـى أدوات التـشبيه المختلفة (بالحروف والأسّماء والأفعال) مع التركيز علـى الحـروف وخاصة أداة التشبيه « كأن » لما تحمله من معنى التوكيد، وجـدنا التـشبيه المرسل المفصل، والمرسل المجمل، والمؤكد المفصل، كما استثمر التشبيه الوهمي والخيالي والمقلوب في تصويره.

لقـد كان التجسيد والتجسيم وسيلتين، أبدع في استثمارهما لبناء صوره الرمزية، على نحو ما تجلى لنا في نصه « ليبيا » ونصه « النخلة الكريمة » ونـصه « رحـل الـشباب » وكذلك التراسل، حيث استخدم الشاعر جميع الحواس، ولكن بنسب متفاوتة، وكان التركيز على المدرك البصري والسمعي مـع الاهـتمام بالصور الذهنية فضلاً عن الصور الشمية والذوقية واللمسية ومن أمثلة ذلك « دروب الحب، المشاعر نغم، صفائه البلوري، طويتها نغمة، ناعم القول، حلو القصائد ».

وغيـر خـاف عن النقاد القدامى والمحدثين أثر التناص في التصوير الفنـي، وهـو المظهر الذي استغله الشاعر، فقد جاء التناص في شعره ينبئنا عـن مـدى الاسـتيعاب لـدى الشاعر، حيث وجدنا أنه استثمر التناص في الاقتـباس مـن القرآن الكريم، ورصد البحث هذه التناصات التي تمثلت في تكـرار ألفاظ من القرآن الكريم، أو آية بعينها، واكتشفنا أن نصوصاً شعرية

قديمة وحديثة تتداخل في شعره، فضلاً عن نصوص أدبية غربية، وقد ألمحنا إلى مدى تأثره بنصوص عمر بن أبى ربيعة وأبى فراس الحمدانى من القديم ونزار قباني والشابي من الحديث، وتأثره بشكسبير من الغرب، وطاغور من الشرق، ولاحظنا أن التناص ينبثق من اللاوعي، دون تعمد من الشاعر لوجوده، عدا نص ابن أبى ربيعة الذي أشار إليه في ديوانه.

ونستطيع أن نقول إنه إذا رأى البعض أن التليسي ينتمي إلى مدرسة الديوان في نقده التنظيري، فإنّا نراه في إبداعه الشعري يتبع ذاته، فيتناول أدواته التي يعبر بها عن تجاربه الذاتية، دون أن يتعمد أن يكون تقليدياً، أو تابعاً لمدرسة معينة مثل الرومانسية أو الرمزية، فهو طليق لا يتبع مذهباً معيناً، مع مراعاة تأثره بمطالعته للتراث العربي، ولشعراء الرومانسية العرب من أمثال على محمود طه، والشابي، وجبران، وإيليا أبى ماضي، وإلياس أبى شبكة، ونسيب عريضة وغيرهم من شعراء المهجر الشمالي والجنوبي زيادة على قراءاته للأدب الإيطالي بخاصة، لذلك نجد أنه من أنصار الشعر الجيد، قديمه وحديثه، مع ملاحظة ميله إلى التنقيح والتهذيب في شعره، وهو لا يغمط - مع ذلك - شعر البديهة حقه، ولذلك نؤكد أن التليسي شاعر مبدع، وفى طليعة الشعراء الليبيين بل والوطن العربي، فهو يعد ظاهرة متميزة في سياق الشعر الليبي والعربي، وقارئ ديوانه يحلق في أجواء رحبة من العاطفة والخيال والموسيقى، تبرز في صور فنية ومعان تدخل في إطار التجديد مع المحافظة على القالب التقليدي « الوزن والقافية » في أغلب القصائد، والخروج عنها في القليل منها، ومن أهم سمات شعر التليسي أن عباراته مشرقة سلسة عميقة، وموسيقاه عذبة، وتظهر قدرته الفائقة في القبض على زمام اللغة، والمعرفة العميقة بأسرار الكلمة وأغوارها.

وما يزال شعر التليسي أرضاً خصبة لدراسات أخرى مختلفة في جوانب ومتعددة.

المصادر والمراجع

1- الكتب

1- الاتجاهات الأدبية في العالم العربى الحديث : أنيس المقدسى دار العلم للملايين بيروت 1963.
2- الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر. عبد الحميد جيدة مؤسسة نوفل بيروت لبنان ط 1 1980.
3- الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى الحديث. محمد الصادق عفيفى دار الكشاف بيروت، بغداد القاهرة ط 1 1969.
4- أحمد أحمد قنابة شاعر من ليبيا. الصيد محمد أبوديب، ط 1، 1981.
5- أحمد الفقيه حسن حياته وأدبه محمد مسعود جبران الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1976.
6- الأخطل الصغير. إيليا الحاوى دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط2، 1981.
7- الأدب الشعبى فى ليبيا. محمد سعيد القشاط، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط 2، 1977.
8- الأدب الصوفى فى مصر. على صافى حسين دار المعارف 1964.
9- الأدب ماهية وفائدة. تقى الدين السيد، نهضة مصر، د. ت. د ط.
10- الأدب اليونانى القديم على عبد الواحد وافى، نهضة مصر، القاهرة، دت. د. ط.
11- أزمة الحداثة فى الشعر العربى الحديث. أحمد المعداوى، دار الآفاق، المغرب، ط 1، 1993.
12- استدعاء الشخصيات التراثية. على عشرى زايد، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط 1، 1978.
13- الاستعمار الإيطالى فى ليبيا. جان ديبوا. تر هاشم حيدر. دت. دط.
14- أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجانى، تح هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1983.

15- أســـرار طـــرابلس. مابل تومس تود، ن دار الفرجانى، طرابلس، ليبيا ط 1، 1968.

16- الأسس الجمالية فى النقد العربى: عز الدين اسماعيل. دار الفكر العربي. ط3 1974.

17- إضاءة النص. اعتدال عثمان. دار الحداثة، ط 1، 1988.

18- أعلام النساء. رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1977.

19- الالتـــزام والتـــصوف فـــى شعر عبدالوهاب البياتى، عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية. العراق. بغداد. ط 1، 1990.

20- ألف ليلة وليلة. سهير القلماوى، دار المعارف بمصر،ط 4 ،1976.

21- إلياس أبو شبكة. إيليا الحاوى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط2، 1980.

22- الإنتـــروبولوجيا. جيلبيـــر دوران، تـــر مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 2، 1993.

23- الـــبلاغة العـــربية، أحمد مطلوب، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ط 1، 1980.

24- البلاغة العربية فى ثوبها الجديد، بكرى شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط 2، 1984.

25- بنية الخطاب الشعرى. عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، ط 1، 1986.

26- بنية الشكل الروائى، حسن بحراوى، المركز الثقافى العربى بيروت لبنان، ط 1، 1990.

27- الـــتجديد فـــى شـــعر المهجـــر. أنس داود. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا، ط 2، 1980.

28- التصوير البيانى، محمد أبو موسى. جامعة قاريونس. مطابع الشروق بيروت، ط 1، 1978.

29- التـــصوير الشعرى، عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ط 1، 1980.

30- التـــصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل. مصطفى السعدنى، منشأة المعارف بالإسكندرية. د ط. د ت.
31- التفسير النفسى للأدب. عز الدين إسماعيل، دار المعارف بمصر، 1963.
32- جدلـــية الـــزمن. غاســـتون باشلار، تر خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع. الجزائر. ط 2 1988.
33- جـــلاء الكرب عن طرابلس الغرب، محمد بن عثمان الحشائشى التونسى، تح على مصطفى المصراتى، ط 1، بيروت، 1965.
34- جمالـــيات المكـــان، غاســـتون باشـــلار، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع بيروت،. ط3، 1987.
35- حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979.
36- حكايـــة مدينة طرابلس، خليفة محمد التليسى، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، ط 2، 1985.
37- الحيوان. الجاحظ. تح عبدالسلام هارون. ج 3، دار إحياء التراث العربى. د ت، د ط.
38- خلـــيفة التليسى الإبداع والمعرفة. محمود قاسم. الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط 1، 1996.
39- دراسات فى الأدب الحديث. بشير الهاشمى. الدار العربية للكتاب. ليبيا تونس. ط 2. 1979.
40- دراسات فى أدب خليفة التليسى، مجموعة من الكتاب العرب. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس. ليبيا. ط 1. 1984.
41- دراسات فى الشعر العربى المعاصر. شوقى ضيف. دار المعارف بمصر، ط 6، 1976.
42- دراسات فى نقد الشعر. الياس خورى. دار بن رشد، ط 2، 1981.
43- دراســـات وصـــور عن الحياة الأدبية فى المغرب العربى «الحياة الأدبية فى ليبيا». طه محمد الحاجرى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، ط 1. 1983.

44- دراســة نقديــة لشعر العقاد. زينب الفاتح البدوى، ن دار جامعة الخرطوم، الخرطوم، السودان. 1990.

45- دلائــل الإعجــاز. عــبد القاهــر الجرجاني، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، د ط، دت.

46- دلائلــية النص الأدبى، عبد القادر فيدوح، مطابع ديوان المطبوعات الجامعية وهران الجزائر، ط 1، 1993.

47- دليل المؤلفين العرب الليبيين. لجنة من المؤلفين، دار الكتب، ليبيا، 1977.

48- ديوان ابن الرومي. حسين نصار. ج1. مط دار الكتب الدار البيضاء، 1973.

49- ديــوان ابــن الرومــي. شرح وتح عبد الأمير على مهنا. مج 2 دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1991.

50- ديوان أبى نواس. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،. 1986.

51- ديوان أغانى الحياة. أبو القاسم الشابى « الدار التونسية للنشر». 1984. ج 1 « الأعمال الكاملة ».

52- ديــوان الأمير أبى فراس الحمدانى تج محمد التونجى. منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإيرانية بدمشق د ط. 1987.

53- ديوان البهاء زهير. تح محمد طاهر الجبلاوى. محمد أبو الفضل إبراهيم. ط 2. دار المعارف بمصر. د ت.

54- ديوان خليفة محمد التليسي. الدار العربية للكتاب. 1989. د ط.

55- ديوان عمر أبو ريشة. مج 1، دار العودة. ط 1. 1971.

56- ديــوان عمر بن أبى ربيعة. تح محمد محى الدين عبد الحميد، دار الأندلس، بيروت لبنان، ، ط 2، 1983.

57- ديوان عمرو بن كلثوم، دار صادر، بيروت، ط 1، 1996.

58- ديوان المتنبى. دار صادر. بيروت، د ط، د ت.

59- ديوان مجنون ليلى. شرح يوسف فرحات، ن دار الكتاب العربى، بيروت، ط2، 1994.

60- ديوان مصطفى بن زكرى. على مصطفى المصراتى، دار الفكر طرابلس، د ط، 1972.
61- ديوان معروف الرصافي. دار العودة بيروت. مج 1، 1972.
62- ديوان نزار قباني. الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، ط 10، 1980، منشورات نزار قبانى بيروت.
63- ديوان نوافذ. حسن السوسى، الدار العربية للكتاب، ط 1، 1987.
64- الرائد معجم لغوى، جبران مسعود، دِار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1964.
65- رشيد أيوب، دار صادر، بيروت، 1959.
66- الرمز الشعرى عند الصوفية، عاطف جوده نصر، دار الأندلس بيروت لبنان، ط 3، 1983.
67- الرمــز والرمــزية فـــى الشعر المعاصر، محمد أحمد فتوح، دار المعارف، مصر، ط 2، 1978.
68- الرمزية فى الأدب العربى، درويش الجندى، نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ت. د ط.
69- الرمزية والسريالية. إيليا الحاوى، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1980.
70- الرؤيا والتأويل. عبد القادر فيدوح، دار الوصال، ط 1، 1994.
71- الرؤية الداخلية للنص الشعرى. أنس داود. منشورات جامعة الفاتح، د ط، د ت.
72- رحلة عبر الكلمات. خليفة التليسى، الشركة العامة للنشر والتوزيع.
73- رفيق شاعر الوطن. خليفة التليسى، الدار العربية للكتاب، 1988، ط 2، 1979.
74- روائع الشعر العربى، خليفة التليسى، الدار العربية للكتاب، 1997، د ط.
75- الزمان الوجودى، عبد الرحمن بدوى. دار الثقافة، بيروت لبنان، ط 3، 1973.
76- الــزمن عـــند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، 1996.
77- الــزمن فـــى الأدب. هانزميرهوف، تر أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972. د ط.

78- سليمان البارونى آثاره. محمد مسعود جبران، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1991، د ط.

79- سوسيولوجيا الغزل العربى، الطاهر لبيب، تر محمد حافظ دياب، سينا للنشر، ط 1، 1994.

80- الشابى وجبران. خليفة التليسى، الدار العربية للكتاب، ط 5، 1984.

81- شرح ديوان الأعشى الكبير. ميمون بن قيس، حنا نصر الحتي، ن دار الكتاب العربى، بيروت، ط 1، 1992.

82- شرح ديوان الخنساء، تح عبد السلام الحوفى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1985.

83- الشعر التونسى المعاصر، محمد الصالح الجابرى، الشركة التونسية للتوزيع، 1974، د ط.

84- الحديث بين التقليد والتجديد، أحمد سليمان الأحمد، الدار العربية للكتاب، 1983، د ط.

85- شعر الحرب فى أدب العرب، زكى المحاسنى، م دار المعارف بمصر، 1961، د ط.

86- الشعر العربى المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت لبنان، د ط، د ت.

87- الشعر المصرى بعد شوقى، محمد مندور، نهضة مصر، الفجالة القاهرة، د ط، د ت.

88- شعرية القصيدة قصيدة القراءة، عبد الملك مرتاض، دار المنتخب العربى، بيروت لبنان، ط 1، 1994.

89- الشوقيات، دار الكتاب العربى، بيروت لبنان، ج 3، د ت، د ط.

90- الصحة النفسية، حامد زهران، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1978.

91- صلاح لبكى. إيليا الحاوى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط 2، 1981.

92- الصورة الأدبية. مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط 2، 1981.

93- الصورة الشعرية. ساسين عساف، دار مارون عبود، 1985، د ط.
94- الصورة الشعرية فى الخطاب النقدى والبلاغى، الولى محمد، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1990.
95- الصورة الشعرية فى شعر الشابى، مدحت الجبار، الدار العربية للكتاب، 1984.
96- الصورة الشعرية فى الكتابة الفنية، صبحى البستانى، دار الفكر اللبنانى، بيروت لبنان، ط 1، 1986.
97- الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ، دار القائدى، د ت، د ط.
98- الصورة فى الشعر العربى. على البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 3، 1983.
99- العروض. جلال الحنفى دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1991.
100- العروض. أحكامه وأوزانه، عبد الحافظ شمص، شرق المتوسط للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 1990.
101- عقلاء المجانين. أبى القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى، تح أبوهاجر محمد السعيد بن بسيونى زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط، د ت.
102- علوم البلاغة. أحمد مصطفى المراغى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 2، 1986.
103- العمدة، ابن رشيق، تح محمد محى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ج 1، 2، د ط، د ت.
104- عمر بن الفارض. ميشال فريد غريب، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1965، ط1.
105- عناصر الإبداع الفنى فى شعر الأعشى. عباس بيومى عجلان، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1985.
106- فلسفة الأدب والفن، كمال عيد، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1978.
107- فن الشعر. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط 2، 1959.

108- فن الشعر أرسطو طاليس، تح عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة بيروت لبنان، 1973.

109- فــن القــول عند المتنبى. عبد السلام الراجحى وآخرون، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، دط، دت.

110- الفــن والأدب. ميشال عاصى، المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970.

111- فــى الأدب العربــى الحديث. سالم المعوش، الجامعة المفتوحة، طرابلس. ليبيا، ط1، 1993.

فى الأدب الليبى الحديث. أحمد محمد عطية، دار التضامن للطباعة والنشر، بيروت. لبنان، دار الكتاب العربى، طرابلس ليبيا. دت.

112- فى رحاب اللغة العربية. عبد الرحمن عطبة. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1982، طرابلس. ليبيا.

113- في القول الشعرى. يمنى العيد، دار توبقال، ط1، 1987.

114- في معرفة النص. يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

115- فى النقد الحديث. نصرت عبد الرحمن/ مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1979.

116- قصة الأدب فى ليبيا العربية. محمد عبد المنعم خفاجى، دار الجيل، بيروت، 1992، ط1.

117- قــصيدة البيت الواحد. خليفة محمد التليسى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس - ليبيا، ط1، 1983.

118- قضايا الإبداع الفنى. حسين جمعة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983.

119- قــضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة. دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.

120- قضية الزمن. فاطمة محجوب، دار المعارف بمصر، دط، دت.

121- كــتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تح شكرى محمد عياد، الهيئة المصرية للكتاب، 1993.

122- كـتابة التقاريــر، محمــد مصطفى بن الحاج، دار الحكمة، طرابلس، ط1، 1995.

123- كراسات أدبية، خليفة محمد التليسى، الدار العربية للكتاب، 1975.

124- كـشاف اصــطلاحات الفــنون. محمد على الفاروقى التهانوى، تح لطفى عبدالبديع، تر عبد المنعم محمد حسنين، الهيئة المصرية للكتاب 1977.

125- كيف تكتب بحثاً. إميل يعقوب، جروس برس، طرابلس لبنان، د ط، دت.

126- لزوم مالا يلزم. أبو العلاء المعرى، لشرح نديم عدى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر سوريا، ط1، 1986.

127- لــسان العــرب، أبى الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، دار صادر بيروت، ط1، 1990.

128- لغة الشعر. رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985، دط.

129- لغة الشعر العربى. عدنان حسين قاسم، ط1، 1981.

130- لويجى بيرانديللو. محمد أمين حسونة، دار المعارف بمصر، 1949.

131- ليبــيا قــبل الاحتلال الإيطالى. أحمد صدقى الدجانى، ط1، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، دت.

132- ليبيا المعاصرة، صلاح العقاد. معهد البحوث والدراسات العربية، مصر، 1970.

133- المبسط فى علوم البلاغة. محمد الطاهر اللاذقى. المكتب التجارى للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1969.

134- محمــد كامل بن مصطفى وأثره فى الحياة الفكرية فى ليبيا، محمد مسعود جبران، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية ليبيا، 1980.

135- مدرسة الإحياء والتراث. إبراهيم السعافين، دار الأندلس، 1981.

136- المرشــد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مج1، 2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. دت. دط.

137- معجم الأعلام. بسام عبد الوهاب الجابى، الجفان والجابى للطباعة والنشر، ط1، 1987.

138- معجم البابطين: للشعراء العرب المعاصرين. مؤسسة جائزة البابطين، مج2، 1995، دط.

139- معجم البلاغة العربية، بدوى طبانة، ج1، 2، منشورات جامعة طرابلس، د ت.

140- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحى، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986.

141- معجم المصطلحات الألسنية، مبارك مبارك، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط1، 1995.

142- معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مجدى وهبه، كامل المهندس، منشورات مكتبة لبنان، بيروت، 1979.

143- معلقة امرئ القيس. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1985.

144- المفصل فى اللغة والأدب، ميشال عاصى، إميل يعقوب، مجلد1، ط1، 1987، دار العلم للملايين.

145- مفهوم الزمن ودلالته. عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب، 1988، دط.

146- من الحصاد الأول. خليفة التليسى، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1989.

147- من قضايا التجديد والالتزام فى الأدب العربى الحديث. ناجى علوش، الدار العربية للكتاب. ليبيا تونس 1978.

148- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبى الحسن حازم القرطاجنى، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط3، 1986.

149- موسوعة المصطلح النقدى، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدارسات والنشر. دط. دت.

150- نظرات فى شعر مصطفى بن زكرى، عز الدين منصور، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1984.

151- نظرية الأدب. رينيه ويليك. أوستن وارين، تر محى الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

152- نقـد الـشعر. قدامـة بن جعفر، تح محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت.
153- نقـد النثـر. قدامـة بن جعفر الكاتب البغدادى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1982.
154- هذه الشجرة. عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، د ط، دت.
155- هكـذا غنـى طاغور، تر خليفة محمد التليسى. الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1989.

2- المخطوطات

1- خليفة التليسى ناقداً وأديباً. مصطفى جحيدر، رسالة ماجستير، جامعة الفاتح، قسم اللغة العربية.
2- الرمـز فـى شـعر بدر شاكر السياب. الطاهر محمد عثمان طاهر. رسالة ماجستير، جامعة الفاتح، كلية اللغات.
3- الـصور الشعرية فى شعر أحمد شوقى. مصطفى القمارى. رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب، الجزائر.
4- عـبد المجـيد القمـودى. صالح الشاعر الملتزم. أحمد علوان على القنصل. رسالة ماجستير، جامعة الفاتح، كلية اللغات.
5- على الرقيعى شاعراً. فتحى رمضان خليفة القراضى، رسالة ماجستير، جلمعة الفاتح، كلية اللغات.
6- الكلاسيكية فى الشعر الليبى الحديث. الصيد محمد أبو ديب، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، قسم اللغة العربية.

3- المقابلات

1- حوار الباحثة مع الشاعر خليفة محمد التليسى. 98. 5. 26 شريط مسموع.
2- حوار المذيعة حورية مظفر مع الشاعر خليفة محمد التليسى، شريط مرئى.
3- حوار يوسف الشريف مع الشاعر خليفة محمد التليسى. شريط مسموع.

4- الدوريات :

أ ـ مجلة الآداب :

1- معركة حول الشعر الجديد، رجاء النقاش، السنة الثالثة عشرة، العدد2، 1965.

2- التـراث والأدب المعاصـر. هاشم الطعان، السنة الخامسة والعشرون، العدد العاشر، 1977.

3- التناص المفهوم والآفاق. باقر جاسم محمد، العدد السابع والتاسع، 1990.

ب ـ مجلة الإذاعة التونسية :

- ديوان خليفة محمد التليسى، العدد 728، 1990.

ج ـ مجلة الفصول الأربعة :

1- أهمية الشعر الممكنة. فوزى البشتى، العدد 43، السنة الحادية عشرة، 1990.

2- ثقافة النص الأدبى، ثقافة النص النقدى، باقر جاسم، العدد 43، السنة الحادية عشرة، 1990.

3- المشهد الشعرى الليبى(1970 1990) عدد خاص. د. ت.

4- التليـسى وقـصيدة البيت الواحد، نعيم الوافى، العدد 54، 55، السنة الحادية عشرة، 1991.

5- حوار مع أحمد الفقيه، مفتاح العمارى، عدد 50، 1991.

6- فى معنى النص، فتحى نصيب، عدد 54، 55، السنة الحادية عشرة، 1991.

7- حداثـة البدائل الجاهزة، التناص نموذجاً، عبد الله ولد محمد سالم، عدد 59، السنة الثانية عشرة، 1992.

8- خلـيفة محمـد التليسى الجبل ينشر ظلاله، عدد خاص، السنة الثانية عشرة، 1992، العدد 66، 67، 68.

9- ملف خاص عن الشاعر حسن السوسى. عدد 64. 65، السنة الثانية عشرة، 1993.

10- مقاربة فى الرمزية، عبد الهادى عبد الرحمن، عدد 78، 1994.

11- محمد الفقيه صالح والفعل التغييرى فى الشعر، خليل حسونة، عدد 80، 1995.

12- الخيال والرمز بعدان للحقيقة، جورج دينيرو، تر عبدالهادى عبدالرحمن، د. ت.

13- الرمزية والفعل الأجتماعى، غى روتشير، تر عبد الهادى عبد الرحمن، د. ت.

د ـ مجلة الثقافة العربية :

1- التجديد والمجددون فى الشعر العربى الليبى، نجم الدين غالب الكيب، العدد 3، 1974

2- الشعر العربى وحركة النمو التاريخى، عبد الحكيم بلبع، عدد7، 1974.

3- الشعر الحر وتطوره التعبيرى، عز الدين منصور، العدد الخامس، السنة السابعة، 1980.

4- حوار مع خليفة التليسى، محمد حسنين أبو نار، العدد الثالث، 1984.

5- التليسى شاعراً، محمود محمد قاسم، العدد الحادى عشر، السنة الثانية والعشرون، 1995.

6- مدخل إلى علم القراءة الأدبية، السيد عبد العزيز نجم، العدد الثالث، السنة الرابعة والعشرون 1996.

7- المكان فى شعر كافافيس، جمال القصاص، العدد الثانى، السنة الرابعة والعشرون، 1996.

هـ ـ مجلة الحوادث :

1- ديوان خليفة التليسى، جهاد فاضل، العدد 1334، 1990.

2- المساحات النثرية فى القصيدة العربية الحديثة، جهاد فاضل، العدد 1771، 1990.

و ـ حوليات الجامعة التونسية :

ـ الصورة الشعرية فى الشعر العربى الجاهلى، عدد 40، 1995.

ز ـ مجلة عالم الفكر :

ـ الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر. سامية الأسعد، مج6، العدد الثالث.

ح- مجلة آفاق عربية :

- المغــرب العربـــى وحركة الإبداع، حوار فكرى مع الأستاذ خليفة التليسى، جهاد فاضل، العدد الثالث، 1989.

ط- مجلة الكاتب العربى :

1- الصورة الفنية فى شعر شاذل طاقة، عبد الإله الصائغ، العدد 30.

2- عن بدايات الأدب الليبى، الصيد أبو ديب، العدد 32.

3- فاكهة النص، عبد الإله الصائغ، العدد 40، 41.

4- المنهج الفنى سبيلاً لاستنطاق الخطاب الشعرى، عبد الإله الصائغ.

ى- مجلة كلية الدعوة الإسلامية :

1- إضاءة تاريخية حول الشعر الليبى، الصيد أبو ديب، العدد الثانى عشر، 1995.

2- ظاهرة الشعراء الكتّاب فى ليبيا، عبد الحمَيد الهرامة، العدد الثانى عشر، 1995.

ك- مجلة الكفاح العربى :

1- حوار مع خليفة التليسى، أحمد فرحات، العدد 498، 1988.

2- روائع التليسى، رجاء النقاش، 676، 1991.

ل- مجلة المعرفة :

- صـــور مـــن تاريخ الثقافة والاستعمار فى إفريقيا، نعيم قداح، السنة الثانية، العدد 5، 1963.

م- مجلة المكتبة العربية :

- قراءة فى عطاء الدكتور خليفة محمد التليسى، العدد 20.

جدول يوضح بحور الشعر فى ديوان التليسى

ت	القصيدة	الصفحة	الروى	البحر	عدد الأبيات
1	وقف عليها الحب	18	الراء	الكامل	58
2	قدر المواهب	28	الباء	الكامل	51
3	شموخ	41	الراء	الكامل	50
4	الناقدة	54	الدال	الكامل	37
5	كأس الغالب	82	الباء	الكامل	13
6	أقدار	85	الراء	الكامل	18
7	تحذير	89	الهاء	الكامل	11
8	هجر	100	الدال	الكامل	23
9	قناع	107	الدال	الكامل	28
10	مجد الهوى	112	العين	الكامل	16
11	حالة	129	الراء	الكامل	8
12	رسم	145	الفاء	الكامل	8
13	غنائم	147	الهاء	الكامل	16
14	أمواج	150	الراء	الكامل	8
15	غيرة	152	الباء	الكامل	21
16	شهيد	168	الدال	الكامل	15
17	وفاق	184	الفاء	الكامل	10
18	الربيع والخريف	208	الهاء	الكامل	24
19	مشاهد قديمة	213	الميم	الكامل	13
20	القيصرونة	235	اللام	الكامل	39
21	خيانة	249	الهاء	الكامل	5
22	بدعة العصر	171	القاف	الكامل	14
23	أيام قصيرة	199	الباء	الكامل	3
24	جميلة الأوزار	250	الراء	الكامل	29
25	حنان الوالد	256	الدال	الكامل	3
26	نظرة	258	الباء	الكامل	15
المجموع					26 قصيدة

ت	القصيدة	الصفحة	الروى	البحر	عدد الأبيات
1	ليبيا	17	الهاء	البسيط	4
2	النخلة الكريمة	38	الهاء	البسيط	12
3	ظمأ	50	الدال	البسيط	18
4	من يوميات بحار	61	اللام	البسيط	17
5	من يوميات فنان	67	الراء	البسيط	9
6	الجنية	69	الهاء	البسيط	52
7	المجانين	115	الهاء	البسيط	46
8	المتكبرة	156	الهاء	البسيط	56
9	دوامة	186	الهاء	البسيط	39
10	تراجع	245	اللام	البسيط	22
11	غريق	105	التاء	البسيط	9
12	وحشية الوجه	202	الراء	البسيط	6
				المجموع	**12 قصيدة**

ت	القصيدة	الصفحة	الروى	البحر	عدد الأبيات
1	سؤال	65	الهاء	الرجز	10
2	ملامح جانبية	79	الراء	الرجز	15
3	هى	125	الراء	الرجز	19
4	الوجوه	92	الدال	الخفيف	58
5	نغمات من العلم	166	الميم	الخفيف	10
6	صيادة	131	اللام	السريع	78
7	ملاطفة	174	الهاء	السريع	11
8	قلب	176	الهاء	السريع	43
9	حيرة	97	النون	متقارب	13
10	سطوة	242	الدال	هزج	32
11	يقولون مالايفعلون	123	الراء	الطويل	7
12	رحل الشباب	194	الراء	المنسرح	26
13	غضبة	204	الراء	المتقارب	21
14	رسالة	257	اللام	الخفيف	5
15	أعماق خافية	261	الهاء	الخفيف	17

* يتـــضح من الجدول السابق غلبة البحر الكامل 26 قصيدة ثم البحر البسيط 12 قصيدة على نصوص التليسى.

حروف القافية وعدد مرات ورودها ومكان ورودها في الديوان

الحرف	عدد مرات الورود	مكان الورود
الهاء	15	17، 38، 65، 69، 89، 115، 147، 156، 174، 176، 186، 208، 249، 257، 261
الراء	14	18، 41، 67، 79، 85، 150، 194، 200، 202، 204، 250، 123، 125، 129
الدال	8	50، 54، 92، 100، 107، 168، 242، 256
الباء	5	28، 82، 152، 199، 258
اللام	4	61، 131، 235، 245
الميم	2	166، 213
الفاء	2	145، 184
القاف	1	171
النون	1	97
التاء	1	105
العين	1	112

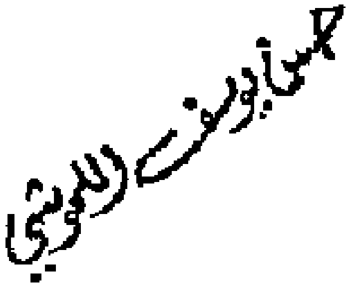
* نلاحظ فى هذا الجدول غلبة حرفى الهاء والراء بروى القصائد.

أهم صور الزمان التي تكرر ورودها في شعر خليفة التليسى

صور الزمان	عدد مرات الورود	صور الزمان	عدد مرات الورود	صور الزمان	عدد مرات الورود
اليوم	75	النور	10	الحياة	17
العمر	18	العشية	1	الموت، الفناء	11
الأمس	13	الربيع	8	الأحداث، الأقدار، المشيئة	13
الغد، الآت، قادم	8	الصيف	3	التاريخ، المجد، الحضارة	12
السنة، العام	4	الخريف	2	القديم، الأصالة، التالد	8
الليل، ليلها	14	الشتاء«صوره» الرياح	14	الجديد، المواهب، المواسم	15
الليلة، الليالى	14	أمطار، غيث	5	هجران، فراق، وداع	10
غروب	2	إعصار، عواصف	8	غارة، غزوة، معركة	12
الظلام	6	زوابع، زعازع	10	بطولة، جهاد، محارب	6
الدجى	4	الشباب	11	اسطورة	6

صور الزمان	عدد مرات الورود	صور الزمان	عدد مرات الورود	صور الزمان	عدد مرات الورود
الدياجير	2	الرحيل	33	الوحدة	11
مساء	2	الغياب	13	الخلود	14
النجوم	7	شوق	15		
السمر	3	الوحدة	10		
النهار	4	الدهر	2		
الصبح	9	العصر	6		
الضحى	1	فات، سالف، أحقاب	6		
الأصيل	3	المشيب	6		
الفجر	3	لحظات، حين، أوان	14		
الهوجر	3	الآن، الحاضر، الساعة	7		
الشمس	2				

* نلاحظ إلحاح صور الحاضر على الشاعر، فالزمن هاجسه والحاضر ممقوت لديه.



أهم صور المكان التي تكرر ورودها في شعر التليسي

صور المكان	عدد مرات الورود	صور المكان	عدد مرات الورود
البحر	27	العالم	8
الشاطئ	11	الأرض	6
الأمواج	12	أعماق، عمق	8
مرفأ، مرسى، منائر	11	الجنة	4
الأفق، الآفاق	21	سقر، جهنم، جحيم	3
المدينة« صورها» البيوت	13	الأدغال، الغاب	4
الدروب	16	الحدود	3
معبد، هيكل، عرش	6	خلف	11
الطريق	9	بين	13
معاقل، صرح، منابر	12	تحت	5
الصحراء «صورها البيد»	3	فوق	4
أفياء النخيل، الدوح،	3	وراء	4
الهضاب	2	قلوبنا، خافق	18
حجارة الوادى، صخوره	6	ساقية، جداول، غدير	3
الواحة، المروج، الحقول	15	الغرب، المشرق	6
رياض	17	مأوى، موطن	5
الجبال، القمم، الروابى	13	الكون	12
البدو، النجع، المضارب	4	الدنيا	23

* نلحظ تكرار صور البحر، مما يوضح لنا مدى تعلق الشاعر به وحبه له .

الفهرس

الموضوع | رقم الصفحة

الموضوع رقم الصفحة

الفصل الثالث

صور الزمان و المكان

الفصل الرابع

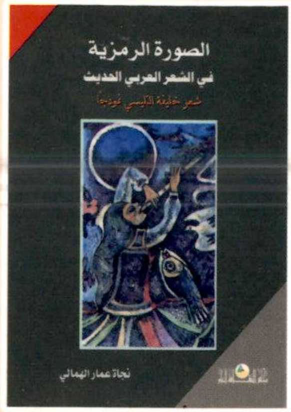
الـواقـع و الـتوقـع

الموضوع	رقم الصفحة

الفصل الخامس

جماليات الصورة الرمزية

تنفيذ الطباعة والتجهيزات الطباعية
دار قباء الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة
جمهورية مصر العربية
16 عمارات العبور - شارع صلاح سالم - مدينة نصر
تليفاكس 02/22621365 - محمول 0123140315
E-mail: modern_qubaa@hotmail.com



يقدّم مجلس الثقافة العام للقارئ الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة ، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً ، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًّا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام